# CAHIERS DU CINÉMA



63 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● OCTOBRE 1956 ★ 63



JACK PALANCE fait une création inoubliable dans ATTAQUÉ (*Attack*), le film de Robert Aldrich tiré d'une pièce de Norman Brooks Prix de la Critique Italienne au Festival de Venise 1956 (Production The Associates and Aldrich, distribuée par les Artistes Associés).

NOTRE COUVERTURE



Georges Marchal et Simone Signoret dans **LA MORT EN CE JARDIN**, le nouveau film en Eastmancolor de Luis Bunuel, sur un scénario de lui-même, Raymond Queneau et Luis Alcoriza. Gabriel Arout, dialoguiste du film, vous entretient, page 13, des aventures de l'équipe au cœur de la jungle mexicaine. (Coproduction franco-mexicaine **DISMAGE - PRODUCCIONES TEPEYAC**, distribuée par **CINEDIS.**)

---

Ne manquez pas de prendre, page 36,

**LE CONSEIL DES DIX**

# Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1956. TOME XI — N° 63.

## SOMMAIRE



## Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

*Directeur-gérant* : L. Keigel.

# PALMARÈS



# VÉNITIENS

## Palmarès de la XVII[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique

1. — Le Jury de la XVII[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique a l'honneur de présenter son rapport sur les films choisis par la Commission Artistique et remercie la Direction de l'occasion qui *lui a été donnée* d'exprimer son jugement sur un choix d'œuvres cinématographiques de si haut intérêt.

2. — Au cours des discussions qui se sont succédé ces derniers jours, le Jury a été unanime, dans une atmosphère extrêmement cordiale, à s'efforcer d'aboutir à une décision digne de la haute mission esthétique de la Mostra de Venise.

3. — Même si le Jury se doit de reconnaître que dans *deux ou trois cas* son attente a été déçue, il exprime sa satisfaction pour le niveau estimable des films qui lui ont été présentés et qui ont permis au public d'apprécier une fois de plus les innombrables possibilités de l'art du film.

4. — Tenant à rendre tout spécialement hommage à la haute valeur spirituelle des films japonais, le *Jury se souvient* qu'il doit l'une des plus belles émotions de cette Mostra à certaines images offertes par le grand metteur en scène Mizoguchi, dans la dernière œuvre de sa vie.

5. — Il formule des vœux pour que les promesses contenues dans L'OGRE D'ATHENES trouvent dans le cinéma grec l'occasion de s'épanouir.

6. — Il n'est pas resté insensible au fait que la verve satyrique du CAPITAINE DE KOPENICK soutenue par la performance de *l'acteur Heinz Rühmann, ait apporté à cette* Mostra un de ses rares moments de gaieté.

7. — Il a pu apprécier dans la sélection italienne la grande beauté photographique du film IMPERO DEL SOLE et retrouver l'éblouissante maîtrise d'interprétation de Anna Magnani.

8. — *Il est* heureux que le cinéma américain ait pu être représenté par des personnalités comme Nicholas Ray et Robert Aldrich, dont les noms se sont affirmés dans les récentes années à l'avant-garde de la production de Hollywood.

9. — Il a été également très intéressé par la passionnante originalité du film mexicain TORERO, qui par l'intégration de documents d'actualité renouvelle les perspectives du réalisme cinématographique.

10. — Il a eu le plaisir de saluer dans la GARNISON IMMORTELLE à la fois la grande tradition plastique du cinéma soviétique en la personne de l'opérateur Tissé et la découverte d'un nouveau talent, en celle du réalisateur Agranenko, quoique le film ait surtout retenu son attention par la simplicité profondément humaine de l'interprétation.

11. — Il exprime ensuite sa grande satisfaction à l'égard du choix des deux films français, qui ont particulièrement contribué, par la qualité de la mise en scène et de l'interprétation, au prestige artistique de la XVII$^{e}$ Mostra Internationale d'Art Cinématographique.

12. — Le Jury a été heureux de voir confirmé par CALABUCH et CALLE MAYOR les grands progrès du cinéma espagnol.

13. — Finalement les deux films qui ont retenu l'attention du Jury dans ses ultimes délibérations sont LA HARPE DE BIRMANIE et CALLE MAYOR. Il a admiré que le réalisateur japonais ait su exprimer si remarquablement par la noblesse des images le conflit d'une vocation métaphysique avec le douloureux appel des sentiments humains. Mais la maîtrise technique alliée à la sincérité morale de Juan Bardem ne l'ont pas moins impressionné.

Cependant même les exceptionnelles qualités de ces deux films ne lui ont pas paru suffisamment décisives. En conséquence soucieux de ne donner cette année la récompense suprême qu'à une œuvre d'inspiration neuve et que les qualités esthétiques imposeraient indiscutablement comme un chef-d'œuvre, le Jury a décidé de ne pas attribuer pour 1956 le Lion d'or de la Mostra de Venise.

14. — En revanche le Jury n'a eu que l'embarras du choix pour l'attribution des Coupes Volpi. Il n'a pas été déçu par les talents déjà célèbres et consacrés. Néanmoins sa décision unanime pour la meilleure interprétation masculine est allée à Bourvil pour la fraîcheur et les contrastes de son rôle dans la TRAVERSEE DE PARIS.

Quant aux actrices tout en tenant à rendre un hommage particulier à l'interprétation si sensible de Betsy Blair dans CALLE MAYOR, le Jury unanime voulant saluer l'épanouissement d'un magnifique et vrai talent, attribue la Coupe Volpi pour la meilleure interprétation féminine à Maria Schell dans GERVAISE.

La grande presse s'est bornée à faire état des deux coupes Volpi et de l'absence de Lion d'Or au Palmarès de Venise. On l'excuse un peu de n'avoir tenu compte que du jugement en négligeant les attendus. Ceux-ci en font pourtant juridiquement partie et les commentaires du jury peuvent bien après tout valoir ceux des journalistes. La longueur de cette déclaration préliminaire lue par Luchino Visconti ne traduit pas d'ailleurs que l'embarras des jurés, elle était impliquée par le nouveau règlement du Festival qui prévoyait que chacun des films présentés repartirait avec une mention explicite du jury justifiant sa sélection. Il ne faut pas oublier en effet que dans les perspectives de la nouvelle formule le choix de la commission artistique constitue déjà par lui-même un palmarès.

Plutôt qu'une suite de phrases aimables les jurés ont préféré proposer au public un petit rapport organisé qui aurait d'abord sur les mentions indépendantes l'avantage de marquer avec plus de souplesse les hiérarchies et les nuances et qui permettrait au surplus en l'occurrence d'expliquer pourquoi et dans quel esprit le Lion d'Or n'était pas attribué.

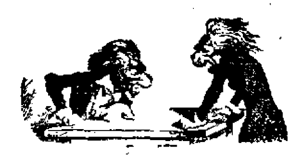
Encore une fois cet exposé des motifs ne précède pas le Palmarès, il en fait organiquement et réglementairement partie. Nous le reproduisons donc intégralement.

Précisons que le texte ci-dessus n'est pas la traduction du texte italien lu par Visconti au nom du Jury. C'est au contraire la version italienne qui fut traduite du français lequel fait donc office de version originale. Pour des raisons à la fois théo-

riques et pratiques le jury discuta en effet à partir d'une première *rédaction en langue* française. Ce processus explique les légères différences qu'on pourrait relever entre le texte officiel ci-dessus et celui par exemple qui fut reproduit le lendemain dans le bulletin du Festival édité par les soins du FILM FRANÇAIS et de CINEMONDE. C'est qu'il s'agissait visiblement d'une retraduction en français du discours italien.

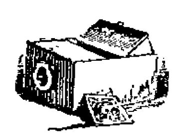
Un mot encore. René *Clément remercia* amèrement au micro la FIPRESCI pour le Prix de la Critique Internationale qui avait permis d'entendre prononcer dans ce Festival le nom de Gervaise. Cette flèche de Parthe était malheureusement justifiée par le fait que les applaudissements ayant éclaté sur le nom de Maria Schell, Visconti ne put prononcer ou faire entendre celui du film. Or on voudra bien faire au jury ce crédit qu'il n'avait pas par pur hasard pris soin de terminer ce discours précisément par un titre de film. Mais il eut dû prévoir ce qui s'est produit et tourner sa phrase de telle sorte que le mot *Gervaise* précédât celui de l'interprète ! On ne saurait penser à tout !

André BAZIN.



**Nous rappelons qu'ont été attribués également :**

— Le Prix de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique à *Gervaise* de René Clément et *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem.
— Le Prix de la Critique Italienne à *Attack* de Robert Aldrich.
— Le Prix de l'Office Catholique du Cinéma à *Calabuch* de Luis Garcia Berlanga.
— Le Prix de San Giorgio à *La Harpe de Birmanie* de Kon Ichikawa.



**Nous avons demandé à quelques confrères leur palmarès idéal. Voici à qui auraient dû être décernés le Lion d'Or et les deux Coupes Volpi selon :**

— Lindsay ANDERSON : *La Harpe de Birmanie* et *Torero* de Carlos Velo, Machiko Kyo pour *La Rue de la Honte*, Luis Procuna pour *Torero*.
— Jannick ARBOIS : *Attack*, Betsy Blair pour *Calle Mayor*, Bourvil.
— R.M. ARLAUD : *Calle Mayor*, Maria Schell. François Périer pour *Gervaise*.
— M. BENEDICK : *Gervaise*, Maria Schell, Jack Palance pour *Attack*.
— Maurice BESSY : *Calabuch* et *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara, Maria Schell, Bourvil.
— Louis CHAUVET : pas de Lion d'Or (un faible pour *La Traversée de Paris* et *Calabuch*), Maria Schell, Bourvil.
— Jean DOMARCHI : *Derrière le Miroir* de Nicholas Ray, Maria Schell, Jack Palance.
— Denis MARION : *Calle Mayor*, Maria Schell, Bourvil.
— Jacqueline MICHEL : *Gervaise*, Betsy Blair, Luis Procuna.
— G. MOSCOWITZ : *Torero* et *Calabuch*, Betsy Blair, Bourvil.
— France ROCHE : *Attack*, Betsy Blair, François Périer.
— Jean-Louis TALLENAY : *Torero*, Betsy Blair, Bourvil.
— François TRUFFAUT : *Attack*, Maria Schell, James Mason pour *Derrière le Miroir*.

# PLUS DE LUMIÈRE

**par**
**Josef von Sternberg**



Josef von Sternberg à l'époque de *L'Ange Bleu.*

*Michel-Ange, alors qu'il exposait à l'un de ses amis le nombre de corrections et de retouches qu'il avait fait subir à une statue, se vit rétorquer :* « Ce sont des bagatelles. » — « C'est possible », *répondit le sculpteur,* « mais rappelez-vous que des bagatelles font la perfection et la perfection n'est pas une bagatelle ».

## I

« Que la *lumière soit, et la lumière fut !* » Dieu fut le premier électricien. Avant la lumière était le néant. La lumière fut le sommet de la création. Puis, d'après la Bible, vint un sommet moins élevé — la création de l'homme.

Il y eut aussi Prométhée qui déroba une torche au chariot du soleil pour porter la lumière aux hommes, inversant ainsi, selon les Grecs, l'ordre de la création biblique. Pour avoir volé la propriété des dieux, il fut enchaîné au Mont Caucase et son foie devint la proie des vautours (et, de ce jour, les cameramen sont gens bilieux).

La lumière est signe de feu, de chaleur, de vie. Sans lumière rien n'existe. Le tombeau est le domaine des ténèbres.

N.D.L.R. — *Plus de Lumière* est extrait d'un livre de Josef von Sternberg à paraître prochainement.



Clive Brook et Evelyn Brent dans *Underworld* (*Les Nuits de Chicago*), 1927.

Les derniers mots du grand poète allemand Gœthe furent : « *Mehr Licht* ». Il avait profondément pensé la vie et en avait parlé mieux que la plupart des hommes, mais quand ses yeux s'obscurcirent, il ne trouva que deux mots pour exprimer toute sa pensée : plus de lumière. Sans lumière rien n'existe.

### L'œil-caméra

L'histoire de la lumière est l'histoire de la vie, et l'œil humain fut la première caméra. Il est conçu comme un objectif, et l'image que nous voyons est renversée comme dans une caméra — mais redressée par le cerveau. Il fallut à l'homme des millions d'années pour inventer une surface sensible qui capte suffisamment vite l'effet de la lumière et quelques années encore pour ajouter une image à l'autre et transformer la persistance rétinienne en phénomène cinématographique.

De chaque objet, à un moment privilégié, la lumière peut dévoiler la beauté dans toute sa splendeur. Et ceci nous conduit au domaine de l'artiste. La tâche et le devoir de l'artiste ne sont pas tant de piéger ce qu'il peut percevoir, mais ce qu'enrichissent son imagination et son adresse, quel que soit le sujet donné. Nous devons apprendre à contempler et à créer avec l'œil et non pas avec la caméra.

La caméra n'est qu'un accessoire et sert principalement à cadrer, à inclure ou à exclure. A l'intérieur du cadre l'artiste organise ce qu'il désire nous montrer — au-delà du cadre, il place ce qu'il considère comme sans intérêt pour nous. Savoir se servir de la caméra est important, mais il est plus important de savoir se servir de l'œil. Sans lumière, nous ne pouvons ni voir ni photographier. Par conséquent savoir ce que signifie la lumière est le premier pas vers la découverte de ce que signifie la photographie.



George Bancroft (à gauche) et Betty Compson dans *The Docks of New York* (*Les Damnés de l'Océan*), 1928.

## Mystère et clarté

Toute lumière part d'un point où elle a le plus d'éclat et s'égare dans une direction jusqu'à perdre toute sa force. Elle peut aller en droite ligne, contourner, s'infléchir, se réfléchir et transpercer; elle peut être concentrée ou dispersée, attisée ou éteinte. Où elle n'est plus, ce sont les ténèbres, et où elle commmence se trouve son foyer. Le trajet des rayons de ce foyer central aux avant-postes des ténèbres est la dramatique aventure de la lumière.

L'ombre est mystère et la lumière clarté. L'ombre cache, la lumière révèle (savoir quoi révéler, quoi cacher, et dans quelle mesure, tout le travail de l'artiste tient dans cette formule). Toute lumière apporte son ombre, et quand nous voyons une ombre, nous savons qu'il doit y avoir une lumière. L'ombre d'Alexandre le Grand se porta sur Diogène lorsque le conquérant demanda au pauvre homme vivant dans un tonneau d'exprimer son plus cher désir, et la réponse fut : « *Retire-toi de mon soleil.* » Cette réponse ne signifie pas que Diogène désirait du soleil, puisqu'il essayait de parvenir à l'enviable état où l'on ne désire plus rien, mais qu'il était irrité par cette ombre qui n'avait pas de sens.

Le soleil est la plus éclatante lumière que nous connaissions. Il ne cesse jamais de darder ses rayons. Lorsque la terre nous détourne de lui, nous ne voyons les planètes que parce qu'il brille encore. Cette énorme source de lumière ne tient jamais en place et ses diverses positions s'appellent *jour* et *nuit*, *aurore* et *crépuscule*. Entre la terre et le soleil se trouve l'atmosphère. L'atmosphère est un voile, une trame diffusante ; quand elle est trop ténue, le soleil devient destructif, quand elle est trop dense, il perd sa puissance. Une atmosphère dense amassée et façonnée par les



Betty Compson et George Bancroft dans *The Docks of New York.*

vents prend le nom de nuage et, lorsqu'un nuage intercepte le soleil, la terre devient terne. Le but de ce paragraphe n'est pas de répéter ce que tout enfant connaît, mais rappeler que l'angle sous lequel arrive la lumière et le milieu qu'elle doit traverser déterminent, en grande partie, l'aspect d'un objet.

La lumière a donc une source, une direction et un point où ses forces la trahissent, et toute lumière projette une ombre. Si vous choisissez n'importe quel objet et placez une lumière n'importe où, vous êtes un photographe ; mais si vous parvenez *à plonger l'objet dans le drame toujours changeant des rayons et des ombres*, vous êtes peut-être un bon photographe. La chambre noire, la lentille et l'argent sensible ne sont que détails.

Plus vous utilisez de sources de lumières, plus vous devez être compétent. Des lumières peuvent se compléter ou se contrarier l'une l'autre — ou remplir l'une et l'autre les mêmes fonctions, ce qui est pire, car les rayons ne créent plus alors la beauté, mais la confusion. Quand vous apprenez la photographie, commencez avec une lumière ; si vous domptez cette unique lumière, toutes les autres le sont du même coup.

### Une place au soleil

Le cinématographe commença par se servir d'une seule lumière, la lumière du soleil ; et il suivit le soleil jusqu'en Californie, où il brillait avec le plus d'éclat et le plus d'assiduité — et où il est maintenant le moins utilisé. Cela semble paradoxal,



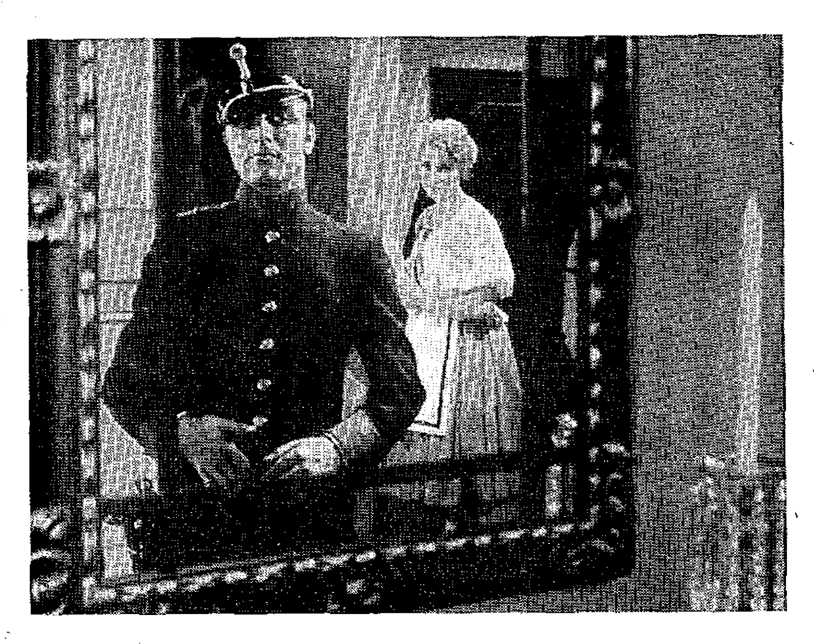
Philip Holmes dans *An American Tragedy*, 1931.

mais n'est pas sans motif. Les premiers studios furent abondamment vitrés pour permettre au soleil d'y pénétrer. Ceux qui avaient bâti ces maisons de verre se croyaient capables comme Josué de commander au soleil de s'arrêter. Mais le soleil, indifférent à l'homme et à ses problèmes, poursuivait sa course, et, petit à petit, les vitres furent couvertes de peinture noire et le soleil banni, pour céder la place à un soleil créé par les mains de l'homme, qui pouvait se mouvoir ou s'arrêter sur commande. Les premières lampes, au mercure, étaient faibles et vacillantes, mais leur éclat se stabilisa, leur puissance décupla, jusqu'à l'invention de l'arc électrique qui reçut cette fois le surnom de « soleil ». Sa puissance égale à celle de millions de bougies allumées, ses effets aveuglants, donnèrent à l'inventeur la possibilité d'imiter la puissance du soleil, au photographe celle d'imiter ses effets.

## La leçon des peintres

Il y a loin de l'imitation à l'art, même si l'on imite la nature. Nous le savons tous d'une manière ou d'une autre. Lorsqu'une fleur artificielle orne le chapeau d'une jeune fille, celle-ci dira : « *Hein, n'a-t-elle pas l'air d'être vraie !* », mais offrez à cette même donzelle une branche de cerisier en fleur et elle s'exclamera : « *Elle est aussi belle que si elle était peinte.* »

Les peintres nous ont appris comment voir et quoi regarder. Comme, il y a quelque temps, je débattais cette question avec Erich-Maria Remarque, il me dit :



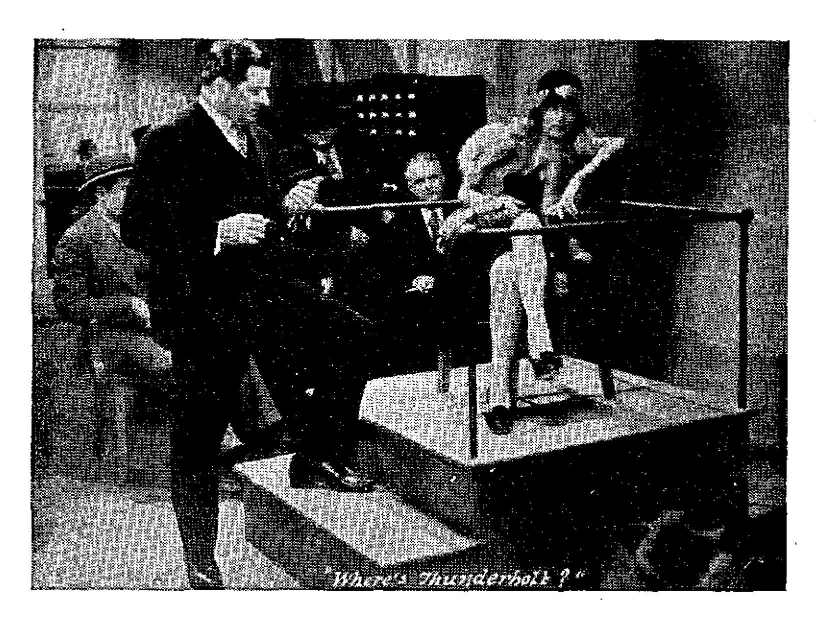
*The Case of Lena Smith*, 1929.

*« Chaque fois que je trouve un peintre en train de travailler au milieu d'un paysage merveilleux, je sais que c'est un mauvais peintre. »* Cela prouve que le peintre est jugé sur d'autres critères que le choix de son sujet. Cézanne aimait peindre des paysages banals, tôt le matin, bien avant que les autres peintres aient pris leur petit déjeuner, parce que la lumière arrivait alors sous un bon angle ; mais il aimait surtout peindre des pommes, une pendule, des vêtements ou un crâne : quelque chose d'immobile qu'il pouvait examiner et placer sous la lumière la plus favorable, la mieux contrôlable.

Les grands peintres, qui ont magnifiquement dit tout ce que la littérature avait négligé, ont fait remarquer avec une insistance éloquente que le sujet, bien qu'il puisse révéler l'état d'esprit du peintre, est secondaire par rapport au traitement.

Ils ont peint tout ce qu'ils pouvaient voir et tout ce qu'ils pouvaient imaginer, sans se limiter au seul être humain. Ils ont peint des voiliers, des montagnes, des nuages et des fleurs, mais aussi la carcasse d'un bœuf, et, quel que soit le sujet traité, nous avons appris à découvrir la valeur qu'ils lui conféraient — à condition bien sûr d'avoir le souci de pénétrer leur univers. L'un nous enseigna à voir les arbres, un autre l'intérieur d'une chambre, un troisième de la neige sale sur de vieilles masures, ils nous enseignèrent à trouver la beauté dans la crucifixion, dans un lavoir, dans une autopsie, dans une orgie et dans un corps laid, et dans un visage apparemment laid.

Le pouvoir du peintre sur le corps et le visage de l'homme est, sans conteste, terrifiant. N'étant pas, comme nous, obligé de le faire se mouvoir, il peut modeler l'attitude, l'expression jusqu'à complète satisfaction et ennoblir son sujet pour l'éternité. Léonard donne au sourire de sa Mona Lisa une impénétrabilité qui peut durer aussi longtemps que notre vieille Terre. Renoir travaille les chairs jusqu'à ce que, *selon ses dires, elles soient assez* tentantes pour lui donner l'envie d'y mordre. Rubens peint les femmes qu'il désire étreindre, Raphaël crée les madones qu'il souhaite adorer et Michel-Ange taille dans la pierre, jette sur la toile les êtres auxquels il aimerait ressembler, et tous les peintres peuplent leur univers de leurs préoccupa-




*Thunderbolt* (*La Râfle*), 1930.

tions majeures — quand bien même il s'agirait du flanc d'un vieux mur peint par Utrillo ou d'un clown de Rouault et que cette préoccupation majeure n'apparaîtrait pas instantanément.

L'artiste loue ou glorifie, invente en toute liberté quand il ne trouve rien, proteste ou détruit ce qu'il déteste, mais il n'œuvre jamais sans mobile.

### Le monde de la lumière

Un artiste peut être photographe — et le photographe peut être un artiste. Mais dans ce cas, on le juge comme tel et il doit se soumettre aux canons de l'art. N'être que photographe n'implique pas forcément que l'on sache comment photographier.

Ceux qui reproduisent purement et simplement ce qu'ils voient ont aussi leur utilité, et le cadrage, l'angle, le moment qu'ils choisissent pour appuyer sur le déclencheur sont également révélateurs ; eux aussi sont qualifiés pour être photographes ; mais pour l'artiste le sujet n'est qu'un détail : ce qu'il en pense, voilà l'important.

Le monde dans lequel l'artiste se meut est le monde de la lumière, uniquement le monde de la lumière. La lumière a profondément modifié l'imagination de tous les hommes, bien que certains y soient plus sensibles que d'autres. Et la lumière ne modifie pas seulement des hommes, mais des races entières, la qualité des paysages, la vie extérieure et secrète de tout une région.

Même les villes ont chacune leur lumière. La lumière de Paris et la lumière de Londres sont différentes, la lumière californienne n'a aucun rapport avec la lumière islandaise. Le beau ou le mauvais temps modifient aussi la lumière : qu'il pleuve ou qu'il neige, elle se décompose, se reflète. La lumière n'agit que lorsqu'elle frappe un objet, mais l'atmosphère n'est-elle pas aussi en quelque sorte un solide ? Les propriétés de la lumière sont bien visibles quand l'atmosphère se condense en brouillard, et, pour un œil sensible, elles le sont autant dans l'atmosphère la plus ténue : l'air lui-même peut être incandescent.

Même le plus ignorant des photographes est conscient de la lumière, bien qu'il *puisse mal* l'utiliser et que le résultat soit désastreux. Une fable raconte que, peu avant la naissance de Gutenberg, quelque niais construisit un hôtel de ville dans une petite bourgade d'Allemagne et oublia de le pourvoir de fenêtres : là-dessus, on créa une brigade de porteurs de seaux qui tentèrent avec leurs récipients de jeter de la lumière dans ce sombre bâtiment ; quand ils constatèrent leur échec, ils se munirent de sacs, coupèrent les rayons du soleil avec des ciseaux, ficelèrent les sacs et essayèrent ensuite de vider la lumière à l'intérieur de l'édifice. Ces méthodes sont assez proches de la méthode habituellement utilisée en photographie où lumière et espace sont mis en conserve et gâchés en pure perte.

Nous voyons en rapports de lumière et notre travail est reproduit en rapports de lumière ; il nous parle par ces rapports, bien qu'il soit souvent jugé en rapports d'ombre. Mais permettez-moi d'arrêter une seconde ce discours sur la lumière et descendez avec moi dans le domaine de l'ombre — dans les enfers de notre univers un peu spécial.

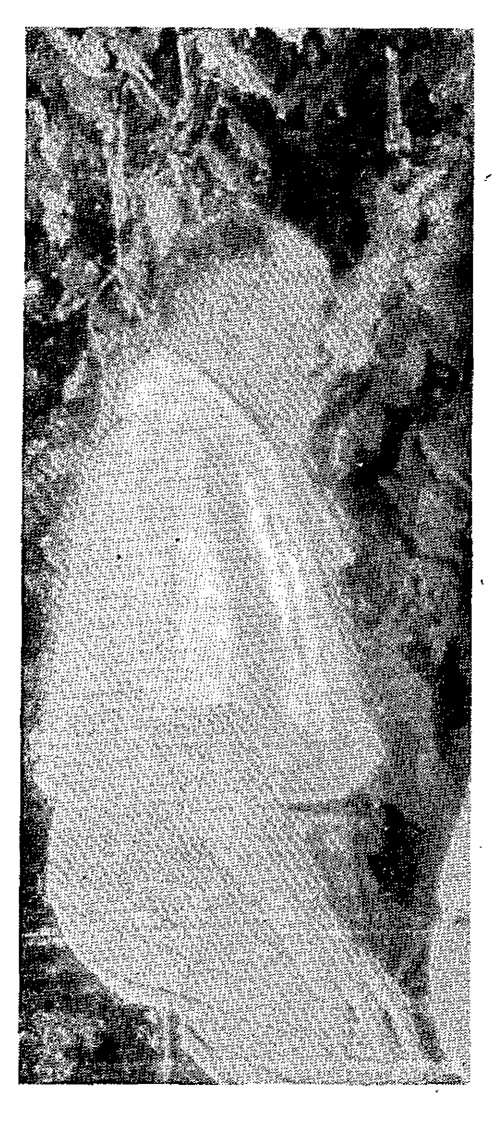
**Josef von STERNBERG.**

*(à suivre.)*

(Traduit de l'anglais par Charles Bitsch. Reproduit avec les autorisations de *Sight and Sound* et de Josef von Sternberg).



Gary Cooper dans *Morocco* (*Cœurs Brûlés*), 1930.



Le revolver du starter semble avoir remplacé pour Bunuel le porte-voix de nos ancêtres.

# EN TRAVAILLANT AVEC LUIS BUNUEL

**par Gabriel Arout**

POUR bien des gens de ma génération, précisons, pour ceux à développement tardif, car il n'est pas tellement notre aîné — mais lui était un précoce — Bunuel a été un des Dieux de notre jeunesse. Bunuel..., *Le Chien Andalou...*, *L'âge d'Or...* On se le montrait aux terrasses de Montparnasse, comme on se montrait aussi Breton, Picasso, Aragon ou à celle des « Deux Magots » Giraudoux et Saint-Exupéry.

Nous étions avides de grands hommes, de chefs de file, de ceux qui s'opposaient, qui faisaient une trouée. Le vent d'Amérique n'avait pas encore poussé jusqu'à nous le goût de la vedette publicitaire. Nous nous intéressions davantage aux visages qu'aux potins.

On était heureux de se trouver à une table voisine d'un de ces groupes, dont chaque personnage était quelqu'un, avait éclairé pour nous la vie d'une lumière personnelle ou indiqué un chemin qui n'était pas battu.

On écoutait avec curiosité la voix rauque de Bunuel, son rire qui retroussait à demi une lèvre malicieuse sur de grandes dents voraces, on le regardait rouler sur le monde ses gros yeux de caméléon.

Bref nous ne demandions qu'à aimer et nous l'aimions. Cette époque d'entre deux guerres était l'époque des générosités, des curiosités, des espoirs, des tentations. Nous étions séparés, comme au couteau, de toutes les générations précédentes, tout ce que nous aimions était nouveau, révolutionnaire, choquait ou déconcertait. Et pour voguer sur cette mer démontée, nous avions grand besoin de capitaines courageux.

Tout ceci est-il trop long pour dire combien j'étais heureux, ému, de collaborer au film *La Mort en ce Jardin* sous la direction de Luis Bunuel ?

NOTRE première rencontre fut décevante. Abruti par un voyage de trente heures, qui était mon premier vol, préoccupé surtout d'informer ma femme de mon arrivée, et peut-être déjà saisi par cette angoisse de l'altitude, qui durant quelques jours bouleverse l'équilibre des voyageurs arrivant à Mexico, je portais tour à tour un regard vague sur les visages amis venus m'accueillir à l'aérodrome, Simone Signoret, Michel Piccoli, Mage Père et Fils, Oscar Dancigers ; je ne savais où donner de la tête.

Bunuel me trouva sec et indifférent. Ceci ne l'empêcha pas de m'accueillir dès le lendemain, avec son collaborateur habituel Luis Alcoriza, de la façon la plus affable et la plus chaleureuse.

TROIS jours après nous partions, *flanqués de Fitzgerald le décorateur,* pour la jungle de Catemaco.

Il y a dans la virilité des hommes un côté enfantin auquel les femmes, dit-on, sont très sensibles. J'y suis sensible également.

Chez Bunuel, cet antiguerrier, cela se manifestait par un goût prononcé de la panoplie, de l'équipement, du harnachement, des armes blanches comme des armes à feu. Il fallait le voir, coiffé de son casque colonial, le revolver à la ceinture et machette au flanc, lourdement botté, sa chemise kaki échancrée généreusement sur une poitrine velue. Tel il partait chaque jour pour ses repérages.

Durant le voyage il nous avait littéralement terrorisés par la description minutieuse, voluptueuse même, des innombrables périls que nous allions affronter. Périls insidieux. Il ne s'agissait pas de se retrouver nez à nez avec un tigre ou un rhinocéros solitaire ou un troupeau d'éléphants, non, à l'entendre, le moindre pas, la moindre gorgée recelait un danger mortel, la moindre respiration risquait d'être la dernière.

Il se délectait à nous anéantir à l'avance, nous fixant d'un œil lucide et sans pitié, il nous préparait soigneusement à *La Mort en ce Jardin.*

« *Monsieur Arout...* » et une lueur joyeusement féroce passait dans son regard... « *Je sais que vous êtes un sportif, vous aimez nager... Le lac de Catemaco est très beau, malheureusement...* » Ici défilaient les innombrables microbes filtrants qui s'insinuaient dans les veines, les carrapatos qui se glissaient sous la peau, les tiques qui plongeaient avec avidité leur tête crochue dans notre chair, cette tête qu'il ne fallait à aucun prix séparer de son corps en essayant de l'arracher sinon c'était la gangrène assurée... « *Au cours de mon dernier voyage ici, on m'a montré un homme amputé de la jambe... à cause des tiques...* » Les scorpions pullulaient, les serpents, du gota-corral au boa, en passant par la vipère heurtante, sifflaient dans les herbes, les amibes foisonnaient dans chaque goutte d'eau. « *Regardez ce pauvre X... et vous n'aurez pas besoin qu'il vous parle de la virulence des amibes* » et là-dessus Bunuel sortait de sa poche revolver un flacon plat rempli de gin. C'était l'heure sacrée de l'apéritif, la plus belle heure du jour, celle qu'il fallait attendre, qu'il fallait mériter.

Oh ! oui, mériter, car sur le plan travail, Bunuel était intraitable. Il fallait être prêt à toute heure et en toutes circonstances ; à six heures du matin au bord du lac, à midi dans la brousse, au crépuscule dans sa chambre. Mais ces exigences avaient toujours un tel caractère d'amicale évidence que des questions de préséances ou de convenances personnelles auraient paru ridicules.



Michèle Girardon et Georges Marchal, au cours d'une pause, prennent un café sans amibes avec Luis Bunuel.

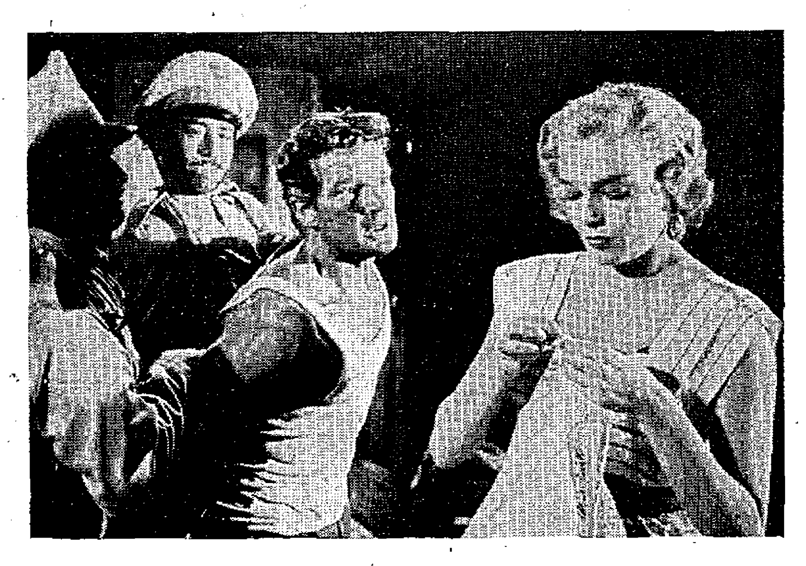
D'AILLEURS il nous surveillait jalousement. Il nous avait laissés à regret, Alcoriza et moi, seuls à Catemaco, étant lui-même obligé de se transporter pour les premières prises de vues du film à Casamoloapan.

Mais à peine y étions-nous arrivés à notre tour, quatre jours plus tard, qu'il déclarait, satisfait, non sans avoir examiné d'un œil inquisiteur nos visages pâles : « *Vous n'êtes pas bronzés, je suis content, ça veut dire que vous êtes restés à travailler au lieu de sacrifier au ski nautique... Mais je me demande ce que vous avez bien pu faire comme travail...* » se corrigeait-il aussitôt avec un grand rire.

A CASAMOLOAPAN, dans ce grand hôtel ultra-moderne, construit presque entièrement en cubes de verre, muni des derniers perfectionnements techniques : réfrigérateurs, air conditionné, piscine à eau courante, rien ne fonctionnait même pas les douches, rien, sauf la machine automatique à disque dont les jeunes gens indigènes usaient avec générosité, sans pitié pour nos oreilles de l'aube à... l'aube. Un disque en particulier, très affectionné des mélomanes locaux, déchirait spécialement les tympans de Bunuel. Ce disque « *Poco pello* », pourquoi ne pas le nommer, lui fut offert cérémonieusement à la fin du tournage par l'équipe technique mexicaine, qui ne manquait pas de malice.

MAIS c'est dans la jungle avoisinant le lac de Catemaco que fut tournée la majorité des extérieurs du film.

Nous étions logés dans d'agréables bungalows alignés dans un grand jardin exotique, au bord du lac. A cent mètres autour, la forêt touffue à perte de vue. Dans le jardin, se livraient parfois des batailles nocturnes à coup de mangues (pas encore mûres). Charles Vanel, toujours gamin, et Michel Piccoli, encore loin de sa maturité, en étaient les principaux instigateurs. Mais il faut bien dire que la toute jeune et belle Michèle Girardon leur tenait la dragée haute.



Georges Marchal et Simone Signoret dans *La Mort en ce Jardin*, de Luis Bunuel.

UNE passion commune pour les bêtes sauvages servit de trait d'union pour de fort amicales relations entre Georges Marchal et moi. Rien n'échappait à son œil vigilant. C'est lui qui, en grand secret, nous conduisit un jour, Julien Duprez et moi, vers un buisson épais où un long petit bec pointait entre les feuilles. Quelques instants plus tard, la couveuse s'étant envolée, il nous fit voir dans un nid plus petit qu'une boîte d'allumettes, deux petites perles, les œufs de l'oiseau-mouche. C'est lui aussi qui, d'un maître coup de pistolet, abattit un boa gobernador juché à plus de dix mètres dans un arbre. Les jours de repos il pêchait ou chassait avec quelques camarades de l'équipe mexicaine, nous ravitaillant en poissons exquis et en... curiosités.

CE fut ainsi qu'un jour il me fit hommage d'un « gavilan ».

C'était un bel oiseau de proie, pas tout à fait adulte mais portant tout son plumage. Il avait été quelque peu bousculé lors de sa prise et durant le transport dans un sac au fond de la jeep. Peut-être d'ailleurs était-il déjà blessé avant sa capture. En tout cas il arriva en piteux état, traînant une aile sans force.

Recueilli et soigné assidument, il retrouva de l'énergie et le goût de vivre, s'amadoua quelque peu jusqu'à supporter quelques caresses et après avoir, durant notre séjour, accaparé l'attention des enfants et des adultes, retrouva à notre départ sa liberté, traînant toujours une aile insuffisamment guérie, mais l'œil farouche et déterminé à se faire respecter selon la loi de la jungle.

TANDIS que Simone Signoret explorait avec passion les inextricables bazars des petits pays environnants, un petit groupe amical, sous la direction de notre assistant Dossia Mage, parcourait en jeep, par des chemins plus que cahoteux et mal aisés, à travers ravins et torrents, des régions plus sauvages, parfois désertiques, parfois luxuriantes et des villages indiens, dont les enfants nus prenaient la jeep d'assaut avec une joyeuse intrépidité.

DANS sa pièce *Nina*, André Roussin parle de cette heure mystérieuse où l'homme, brusquement, le front barré d'une ride « *pense au Mexique* »..., à l'aventure, à l'évasion...

Eh bien, quoique la terre mexicaine nous eût tous accueillis avec chaleur et amitié, c'est vers la France que se tournaient les regards de notre équipe des couples fidèles.

Seul favorisé, j'ai pu me faire rejoindre par ma femme, mais Simone Signoret attendait avec impatience (ah ! la poste mexicaine !) les lettres de Yves Montand, Georges Marchal nous faisait part des exploits cynégétiques de Dany Robin, Michel Piccoli parlait d'une voix voilée de Eleonore Hirt et de sa petite fille. Dossia Mage assurait que la production manquait d'une secrétaire — sa femme ; jusqu'à la script qui tournait vers Aix-en-Provence un regard nostalgique.

Et comment en pouvait-il être autrement, alors que nous étions sous la coupe de Bunuel le subversif, mari fidèle de longue date et père de famille patriarcal.

J'AI eu la joie de rester auprès de Luis Bunuel tout au long de la réalisation du film. Et plus particulièrement le dernier mois de studio. Je manque de connaissances et de terminologie pour parler techniquement de tout ce qu'il m'a fait apprendre et comprendre en le regardant faire. Mais ce qui m'a surtout frappé chez lui, c'est cette sécurité, cette certitude dans le choix, sa façon de savoir et de vouloir.

Cette certitude, on la retrouve aussi dans sa manière de parler le français, qu'il possède d'ailleurs fort bien, mais qui n'est tout de même pas sa langue maternelle. Or Bunuel ne se satisfait jamais d'un terme ou d'un sens à peu près. Chaque fois qu'il cherche à nous faire toucher du doigt une idée, il trouve toujours le mot précis, juste, savoureux, exhaustif, qui lui vient avec le poids d'un monolithe. C'est ainsi que le vrai artiste fait comprendre et aimer ce qu'il aime.

Gabriel AROUT.

---

# Principaux textes sur Luis Bunuel publiés dans les "Cahiers du Cinéma"

N° 2 : Le film justifie les moyens (*Los Olvidados*), par Lo Duca.

N° 7 : Une fonction de constat, par Pierre Kast.
A la recherche de Luis Bunuel, par Jean Grémillon, Jean Castanier, Eli Lotar, L. Vines et Pierre Prévert.
Par-delà la victime (*Los Olvidados*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 8 : Lettre à Pierre Kast, par Georges Sadoul.

N° 13 : La foi qui sauve (*Subida al Cielo*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 20 : Soleils de Bunuel (*Subida al Cielo* et *Suzana*), par Michel Dorsday.

N° 28 : Dialogue (*El Bruto*), par Michel Dorsday.

N° 32 : Lettre de New York (*Les Aventures de Robinson Crusoë* et *El*), par Herman G. Weinberg.

N° 36 : Entretien avec Luis Bunuel, par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze.

N° 37 : Du révolutionnaire au moraliste (*El*), par Michel Dorsday.
Post-scriptum sur *El*, par Jacques Doniol-Valcroze.
Billet I (*Un Chien Andalou*), par Jacques Audiberti.

N° 38 : Fiers comme des hommes (*Les Aventures de Robinson Crusoë*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 40 : Venise 1954 (*Les Aventures de Robinson Crusoë*), par Jean-José Richer.

N° 41 : Lettre de New York (*Les Hauts de Hurlevent*), par Herman G. Weinberg.

N° 56 : A Mexico avec Bunuel, par Emmanuel Roblès.

N° 59 : La Photo du Mois (*La Mort en ce Jardin*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 60 : Seul le cristal... (*Cela s'appelle l'Aurore*), par André S. Labarthe.

# LE FER DANS LA PLAIE

par

Jean Domarchi

Faut-il brûler « Kafka » ? On se souvient peut-être de l'enquête menée par l'hebdomadaire progressiste *Action* (aujourd'hui défunt) sur le rôle néfaste de l'auteur de la *Métamorphose* dans la littérature contemporaine. On dénonçait à l'envi son influence « délétère », la signification « petite bourgeoise » et « contre-révolutionnaire » de son œuvre, son nihilisme destructeur. Le procès qu'on lui intentait ne visait qu'à le renvoyer (avec Dostoïevsky et quelques autres) dans l'enfer où doivent griller les « ennemis » du peuple. Kafka, ce symbole de la pourriture bourgeoise devait mourir une seconde fois. Cela se passait, sauf erreur, il y a un peu plus de dix ans. L'autodafé a fait long feu, Kafka reste bien vivant et un grand événement a ébranlé le monde : la dénonciation de la « tyrannie stalinienne » par Khrouchtchev. Un personnage nouveau vient de naître, bien plus passionnant que tous les héros de romans soviétiques, un monstre dont nous avions perdu l'habitude depuis l'antiquité, une sorte de Protée qui combinerait la duplicité de Tibère, l'humour noir de Néron, l'exhibitionnisme de Commode et la férocité de Constantin. Oui, Staline c'était bien cela et pourtant comme il était bon de se prosterner devant lui. On ne pouvait, non plus que le soleil, le regarder en face car il était Dieu sur terre, père et pasteur des peuples. Il était celui qui sait et dont la parole est loi. Faut-il, parce qu'on vous l'ordonne, renoncer à adorer « les délices du genre humain » ? Autant demander à un opiomane de renoncer à sa drogue sans préavis. Staline était pour les intellectuels communistes un admirable prétexte. Leurs consciences coupables trouvaient en lui un sauveur. On pouvait sous son égide se laver de cette déchéance originelle, l'inutilité, et se muer, l'esprit apaisé, en bureaucrate corvéable à merci. Pourquoi se priverait-on du plaisir d'expier une malédiction essentielle ? Il ne sera pas dit que sur un simple mot d'ordre il faille renoncer à cette volupté majeure, qui est la volonté d'anéantissement.

## Critiques marxiste et stalinienne

Mais pourquoi cet exorde ? Que viennent faire Staline et Kafka dans une revue telle que celle-ci ? J'avais un moment pensé que l'offensive de déstalinisation ferait circuler un courant d'air frais dans les publications communistes et que les miasmes étouffants et stérilisants du conformisme se dissiperaient. J'avais pensé que nos catholiques à rebours (je veux dire les intellectuels communistes) se convertiraient à l'esprit critique et adopteraient à l'égard des produits de la civilisation bourgeoise une attitude plus conforme à l'esprit même du matérialisme dialectique et exempte donc de toute religiosité. Quel besoin est, quand on dispose d'une méthode de réflexion aussi efficace que le marxisme, de dénigrer et refuser tout ce qui n'est pas marqué au sceau de la plus stricte orthodoxie ? Ne peut-on se payer le luxe de la sérénité ? Il m'a fallu, hélas, déchanter. Loin d'aboutir à un assouplissement idéologique c'est, depuis le fameux discours de Khrouchtchev, à un raidissement que nous assistons. Je n'en veux pour preuve que l'accession de Garaudy au Bureau Politique du P. C. Faut-il s'en étonner ? Je ne crois pas, car si l'esprit d'orthodoxie et d'intolérance triomphe c'est qu'aucun des membres de l'*intelligentsia* stalinienne n'a pris le matérialisme historique et dialectique de Marx au sérieux. Ce sont peut-être de parfaits communistes et sûrement d'exécrables marxistes. Il ne suffit pas de faire une génuflexion devant le portrait de Marx si l'on méconnaît l'inspiration profonde qui anime des œuvres telles que *Misère de la Philosophie* ou le *Capital*. Je mets au défi quiconque de me citer une seule critique d'art ou de cinéma faite réellement d'un point de vue matérialiste dialectique. Je puis en revanche apporter la preuve de l'esprit réactionnaire qui anime nos staliniens, tout particulièrement en matière de cinéma où l'absence radicale de réflexion matérialiste dialectique se fait par trop sentir. Il ne suffit pas en effet de traîner dans la boue un film américain *parce qu'américain* (en se payant le luxe une fois tous les dix ans d'une



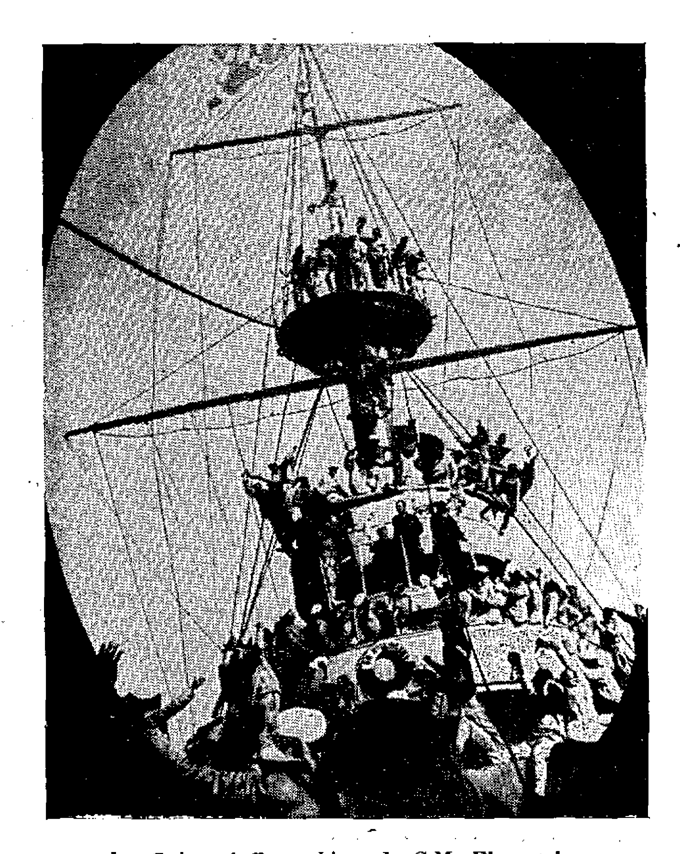
Dans l'une des dernières scènes du *Grand Couteau,* de Robert Aldrich, autour de la vedette Charlie Castle (Jack Palance) sont réunis sa femme (Ida Lupino), son impresario (Everett Sloane), le public-relation Smiley Coy (Wendell Corey) et le producteur Stanley Hoff (Rod Steiger).

petite exception) pour faire œuvre de critique marxiste. Pas davantage de porter aux nues le dernier Yves Allégret ou Le Chanois. Moins encore d'exalter tous les films soviétiques *parce que soviétiques.*

Je prétends même qu'il y a plus de chances d'être fidèle à la véritable inspiration du marxisme en adoptant l'attitude inverse et, précisément, les derniers films des cinéastes américains que nous aimons m'en fournissent un trop bel exemple pour que je ne le saisisse au vol. Que l'on ne crie pas au paradoxe et surtout que l'on ne me taxe pas d'illogisme. J'ai encore une fois trop d'exemples présents à l'esprit pour être impressionné par les sarcasmes et les sourires de pitié. Pour un marxiste, bien des films américains sont pain béni et s'ils n'existaient pas il faudrait les inventer. Je demeure même persuadé que Marx aurait salué *la Comtesse aux pieds nus* comme il a salué en son temps *La Comédie Humaine* et que tel western d'Anthony Mann ne l'aurait pas moins passionné que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Nos staliniens préfèrent eux brûler le cinéma américain, comme ils avaient brûlé Kafka au nom de « l'optimisme prolétarien ». Or Hawks, Mankiewicz, Aldrich, Welles, Hitchcock, Minnelli, Lang sont bien plus représentatifs des contradictions du système capitaliste que ne le sont Biberman ou chez nous Daquin ou Allégret. C'est cela que je m'efforcerai de montrer dans le cours de cet article, mais il me faut auparavant démonter le mécanisme de la critique cinématographique stalinienne.

Les critiques staliniens utilisent un schéma *ne varietur,* basé sur les trois postulats suivants :

1° *le postulat « manichéen » :* est bien ce qui est soviétique, mal ce qui est américain. Je note toutefois une entorse délibérée à ce postulat : le cinéma français, bien que bourgeois, a droit à toutes les complaisances ;

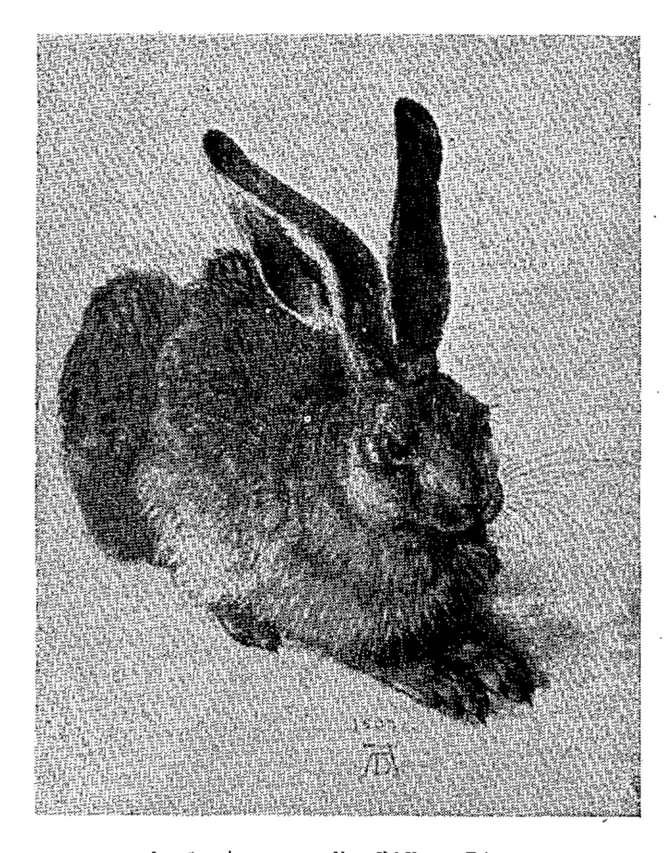


*Le Cuirassé Potemkine*, de S.M. Eisenstein.

2° *le postulat sociologique* : le seul critère valable d'appréciation d'un film est son contenu *social*. Est bon ce qui exalte le travail et les luttes de la classe ouvrière, ce qui décrit (sur le mode attendri ou éducateur) sa vie quotidienne. Est bon aussi ce qui dénonce la pourriture de la classe possédante. Est mauvais tout le reste *(id est :* est taxé de formalisme au nom du réalisme révolutionnaire). On déterminera donc la valeur d'un film en fonction de son *contenu de classe ;*

3° *le postulat politique* (le plus important) : est bon tout ce qui correspond à la ligne politique du parti, mauvais tout ce qui s'en écarte ou l'ignore. Le jugement esthétique est donc subordonné à un simple critère d'opportunité tactique, d'où la mise à l'index d'un film qui ne contribuera pas à aider le Parti dans sa tâche de lutte contre la bourgeoisie et d'éducation de la classe ouvrière.

Optimisme, réalisme, moralisme, opportunité, voilà donc les quatre articles de la critique stalinienne. Il est trop facile de montrer l'incohérence de ce nouvel « art poétique ». Contradiction d'abord entre le postulat I et le postulat II. Faire à tout coup l'éloge d'un film soviétique c'est renoncer à un point de vue de classe, puisque certains films de l'ère stalienne faisaient l'apologie des généraux tsaristes au nom de l'idéal patriotique et ridiculisaient la France et la Révolution Française (je pense à un certain *Souvarov* de détestable mémoire). Condamner d'autre part un film américain par principe, c'est s'interdire d'en déterminer le contenu de classe qui, pour être implicite, n'en existe pas moins. Mais n'anticipons pas. Il y a, de plus, contradiction entre le postulat II et le postulat III, car le réalisme révolutionnaire de tel film peut ne pas coïncider du tout avec les objectifs politiques du moment. Il n'y a en tout cas aucune nécessité qu'il en soit ainsi. En l'état actuel des choses, je ne vois aucune possibilité : a) de démontrer le bien-fondé de ces postulats autrement que sur la base d'une acceptation aveugle ; b) d'obéir à l'un d'entre eux sans *ipso facto* déroger aux deux autres.



*Le Lapin,* aquarelle d'Albert Dürer.

## Réalisme révolutionnaire

Ce qui est très grave en effet, ce n'est pas d'adhérer à un impératif critique quelconque, c'est de se condamner à l'incohérence perpétuelle. Il serait bon d'autre part, puisque l'on se réclame d'un point de vue esthétique de classe, de définir une fois pour toute la classe sociale. Or Marx lui-même a, comme on sait, hésité entre une division bi-partite des classes (capitalistes et prolétaires) et une division tri-partite (capitalistes, prolétaires et propriétaires fonciers). Il n'est pas possible, si l'on n'a pas une idée claire et distincte de la classe sociale, de raisonner sérieusement en termes de contenu de classe. D'où les difficultés qui se présentent toutes les fois que l'on essaie de définir le réalisme révolutionnaire. La définition la plus fréquente de ce concept central de l'esthétique marxiste ne brille pas par sa précision. Serait conforme au réalisme révolutionnaire toute œuvre qui décrirait les luttes d'un prolétariat contre les exploiteurs féodaux ou capitalistes. Et l'on cite à juste titre les chefs-d'œuvre d'Eisenstein et de Poudovkine... pour mieux ridiculiser ensuite le cinéma américain.

Je crains bien qu'il n'y ait à la base de tout ceci une équivoque grave. La dénomination même de réalisme révolutionnaire est contradictoire car le réalisme suppose précisément une objectivité dans la manière de voir et de décrire que la révolution exclut. Un artiste révolutionnaire *choisit* la cause du prolétariat et renonce à la sérénité lucide du narrateur réaliste. S'il réussit son œuvre (film, tableau, poème, peu importe) celle-ci prend place de plein droit dans le genre *épique*. Or, depuis quand a-t-on vu une œuvre épique se réclamer du réalisme autrement que par la précision du détail ? On est frappé de la rigueur clinique avec laquelle Homère décrit les blessures des combattants de l'*Iliade*. A-t-on le droit pour autant de qualifier Homère de réaliste ? Il ne l'est pas plus qu'Eisenstein, et, en voyant *Alexandre Nevsky* ou *Ivan le Terrible* (et plus encore *Le Cuirassé Potemkine*), je ne songe guère à le traiter de réaliste.

## Le miroir aux alouettes

On connaît la célèbre définition donnée par Saint-Réal, et reprise par Stendhal, du roman : « *Un miroir que l'on promène le long du chemin.* » Elle pourrait convenir à l'esthétique réaliste toute entière et correspondrait bien à cette exactitude impartiale dont je parlais à l'instant, à ce refus de se prononcer pour ou contre quelque chose ou quelqu'un. Si l'on accepte cette définition, à quelle œuvre correspondra-t-elle exactement ? Je doute si Stendhal, Balzac et Flaubert, très à la mode chez nos progressistes, ont écrit des romans qui remplissent ce programme. C'est que le réalisme est un miroir aux alouettes, un mythe que fort heureusement nos auteurs se sont bien gardés de prendre à la lettre. Aucun écrivain, aucun cinéaste digne de ce nom n'a pu autrement qu'en apparence lui rester fidèle, puisque l'essence du réalisme est étrangère à l'art. Envisagé en toute rigueur le programme réaliste tel que Saint-Réal le conçoit aboutirait à présenter en vrac au lecteur ou au spectateur un certain nombre de *comportements* qu'il lui laisserait le soin d'expliquer. Il n'est pas permis en effet d'orienter le miroir dans une direction ou dans une autre, et si un moraliste, un romancier ou un cinéaste bourgeois n'a pu jusqu'ici tenir cette gageure (bien qu'il soit consciemment ou inconsciemment du côté des privilégiés), on voit mal commment un artiste révolutionnaire dont l'œuvre postule la *destruction de tout un monde* y parviendrait.

*Le réalisme en art n'existe pas*, à moins de l'entendre dans un sens nettement limité (on parlera par exemple du réalisme des idées, ou du réalisme psychologique ou du réalisme de la couleur locale). Mais je doute si nos esthéticiens l'accepteraient sérieusement pour leur. Il est vrai qu'ils font fête à des films d'Autant-Lara, d'Allégret ou de Grémillon qui n'ont retenu le réalisme que dans son acception la moins périlleuse, mais je suppose qu'il s'agit là d'une simple question d'opportunité politique. De toute manière, ils trahissent l'idéal qu'ils entendent défendre en louant de tels produits. Je sais très bien en écrivant ceci que je vais à contre-courant d'une tendance profonde du mouvement ouvrier toutes les fois qu'il a pris position sur les questions artistiques ; il est fasciné par le souci de retrouver partout et toujours la condition prolétarienne dans l'œuvre d'art. Que la description d'une vie d'ouvrier, ou de l'activité d'une usine ne soit pas incompatible avec l'art, j'en suis pleinement convaincu. La peinture depuis le XVI[e] siècle apporte un nombre incalculable de preuves, qui ne s'est pas lassée de nous montrer des humbles et des déshérités de toute nature. Mais il s'agit en l'espèce d'un réalisme tout à fait théorique, puisque ce qui est laid dans la vie est beau lorsqu'on le contemple dans une salle de musée. La fidélité, la précision du peintre conspirent à situer son tableau aux antipodes de la réalité.

C'est toute l'histoire du lapin d'Albert Dürer. Qui songe à s'extasier devant un lapin réel et qui ne s'émerveille devant le lapin de Dürer ou le crabe du même peintre ? Qu'une aquarelle puisse dénaturer la réalité au point de nous faire admirer ce qui dans la nature n'est qu'objet d'indifférence, voire de dégoût, c'est le paradoxe de l'art « réaliste », en fait le mystère de l'art tout court. Je dirai donc à nos esthéticiens staliniens : dépeignez des ouvriers autant que vous voudrez, mais si vous fournissez un simple *duplicatum* de la réalité, il y a peu de chances que l'art y trouve son compte. En cinéma comme ailleurs, l'antinomie entre le réel et le rêve, entre la réalité et la vérité est la source inépuisable de toute création artistique.

J'écrivais plus haut que la notion même de réalisme révolutionnaire est contradictoire : j'ajouterais volontiers qu'il y a non seulement contradiction d'un terme à l'autre (c'est-à-dire entre réalisme et révolution) mais à l'intérieur du concept de réalisme lui-même (puisqu'il n'existe *partiellement* en art qu'à la condition de se nier). Dans son sens authentique (celui de Saint-Réal), il exclut l'univers artistique (l'objectivité est une qualité étrangère à l'art) ; dans son sens limité (celui où le prennent d'ordinaire les critiques littéraires ou les critiques d'art), il prête à contradiction. Il faut donc que l'artiste soit suffisamment conscient de ces contradictions pour les surmonter et être ainsi, comme le disait Hegel, « *dans l'élément de la Vérité* ».

## Le péché d'abstraction

Je pense que les développements qui précèdent ont suffisamment fait sentir que l'on ne peut aborder convenablement les problèmes d'esthétique qu'en se forgeant une mentalité dialectique. Il n'est pas interdit d'utiliser des notions telles que « réalisme révolutionnaire », « art des masses », « optimisme prolétarien », à condition d'en faire apparaître le côté trompeur et illusoire. Dès que l'on examine d'un peu près l'une quelconque de ces notions, on fait naître une « nichée de contradictions » qui doivent nous rendre sceptiques quant à l'emploi habituel de ces termes. J'irai plus loin. Parler du contenu de classe d'un roman ou d'un film, c'est mon-

trer que *l'on est* totalement étranger à l'esprit même de la dialectique et, surtout, de la dialectique matérialiste et historique. C'est en effet isoler arbitrairement *un élément* de réalité au *détriment* de tous les autres. Négliger la complexité d'une œuvre pour ne retenir que son seul contenu de classe, c'est se refuser précisément à en analyser *les forces* contradictoires qui l'ont *fait naître*. Que reste-t-il par exemple des Possédés de Dostoïevsky (cette œuvre « répugnante mais géniale », suivant le mot de Lénine) quand on se borne à *déterminer* son contenu de classe ? On découvre qu'elle est liée à une idéologie contre-révolutionnaire sans se rendre compte qu'elle illustre les conflits qui opposaient les membres de *l'intelligentsia* russe des années 1860 tels que Dostoïevsky les a vécus. Peu importe que le romancier ait résolu l'opposition de la science et de la foi au profit de cette dernière. Ce qui intéresse *le marxiste*, c'est ce conflit même et, derrière lui, les contradictions internes de la société tsariste dont il est le reflet, tronqué sans doute, mais singulièrement révélateur. Encore une *fois se borner* au simple contenu de classe, c'est commettre le péché (impardonnable pour un marxiste) *d'abstraction*. L'art en fait, dans la mesure où il vit de conflits, de tensions, *d'oppositions* irréductibles, d'aspirations contradictoires, est dialectique dans son essence même. Que ces tensions reflètent et *reproduisent symboliquement* les contradictions de la société, qu'*elles dépendent* pour une part des conflits de classe qui la déchirent, je songerais moins que personne à le nier. Ce que je demande à nos staliniens c'est de faire honneur à la pensée *dont ils se réclament* et qu'ils trahissent si délibérément, ils devraient (*ce qu'ils ne font jamais*) déterminer les *médiations* par lesquelles on passe du monde réel (défini par des rapports *déterminés* de production et un état *déterminé* des forces productives) au monde imaginaire du romancier, du peintre ou du cinéaste.

Ces médiations sont complexes, je le veux bien, mais c'est *leur analyse* précise qui permet de montrer dans quelle mesure *Splendeur et Misère des Courtisanes* est à la fois la reproduction *aliénée* et authentique de la société française sous la Monarchie de Juillet, mais aussi l'expression d'un tragique dépassant de beaucoup les conditions matérielles et sociales qui régissaient la France bourgeoise du temps de Louis-Philippe. Le *tragique c'est* celui de *l'aliénation* et on pourrait par exemple dire, sans exagération, que toute la *Comédie Humaine* est une phénoménologie de la conscience aliénée. Que ces mots *empruntés au* jargon philosophique ne fassent pas trembler le lecteur, car ils recouvrent des réalités assez simples et les caractérisent de manière très commode. Je vais du reste en donner *une explication* forcément sommaire, et donc infidèle, et, si j'en fais état, c'est uniquement pour justifier mon propos (selon lequel le cinéma américain est justiciable de part en part d'une *réflexion* dialectique) et non pour transformer les *Cahiers* en une annexe de la *Revue de Métaphysique et de Morale* ou de la *Revue Internationale de Philosophie*.

## « Le long et dur chemin »

C'est à *Hegel* que l'on doit l'introduction de l'aliénation dans le vocabulaire philosophique. On sait peut-être que dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel *voulait décrire* le « *long et dur chemin* » *par* lequel la conscience doit passer avant d'accéder au savoir absolu. Elle revêt avant d'y parvenir une série de « *formes* » ou de « *figures* », chacune *de ces formes* réalisant un type *d'expérience* où la conscience découvre à chaque fois que ce qu'elle prenait pour vérité n'était qu'illusion. Il faut donc dépasser le moment abstrait où *la conscience de soi* cherchait à *accéder à un* idéal inaccessible et se situer au niveau de l'esprit, dans lequel le *monde* comme *raison réalisée* ne s'oppose plus à la conscience de soi (1). La *première figure* d'une *phénoménologie* proprement historique sera l'esprit *immédiat*, ou le règne de la « *belle vie éthique* », où se réalise « *l'unité du soi et de la substance* », c'est-à-dire de *la singularité* (le soi comme *caractère* éthique) et de l'universel (la substance comme essence universelle). Mais le moment de la vie éthique ne peut subsister et la cité grecque qui *historiquement* l'incarne est déchirée *par* une scission entre la loi humaine (l'universel) et la loi divine (le singulier). Il n'est en effet pas possible de concilier les exigences des lois politiques *et sociales* et celles de la famille et du culte réservé aux morts. A Créon défenseur de l'ordre public, expression de la volonté commune des citoyens, s'oppose Antigone qui représente les droits du clan. La tragédie naît ainsi du conflit du droit contre le droit et ce conflit est insoluble. La cité grecque représentait donc aux yeux de Hegel, comme de Gœthe ou de Hölderlin, un monde harmonieux, une terre qu'il fallait, suivant l'expression de Gœthe, « *découvrir avec les yeux de l'âme* ». (« *Das Land* der Griechen *mit der Seele suchen.* »)

(1) Hegel vient justement d'analyser les formes ultimes de la conscience empirique dans lesquelles celle-ci se découvre comme raison. Le Soi, dont il est question dans les chapitres sur l'Esprit, est le *sujet* engagé dans une communauté historique et l'aliénation est la *perte* du sujet dans l'objet.

Toutefois cette harmonie ne saurait être pour Hegel qu'éphémère et c'est dans la tragédie grecque (Sophocle et Eschyle) que s'expriment justement les contradictions du monde grec classique conçu comme « esprit immédiat ». Au premier monde de l'esprit succédera donc le monde de *l'aliénation* et de *la culture*, monde déchiré, divisé, où l'esprit devient étranger à lui-même. Au moment de l'opposition *implicite*, où le Soi s'exprime naïvement et contradictoirement comme singularité et universalité de la vie éthique, succède le moment où le Soi aliène sa certitude immédiate et deveit par cette aliénation même substance. Mais du même coup cette substance lui devient étrangère. Si par la culture il avait accédé à l'Universel, le *contenu* même de cette substance universelle lui échappe progressivement : la vie éthique avec laquelle il coïncidait spontanément et naïvement lui apparaît, maintenant qu'il se l'est appropriée, comme une réalité extrêmement opaque, le monde est devenu le « négatif de la conscience de soi ». En aliénant son être naturel le Soi est devenu non seulement étranger au monde qu'il s'est approprié mais étranger à soi.

Essayons maintenant d'exprimer en langage ordinaire ce que Hegel exprime dans le langage philosophique. Nous dirons : en reniant l'état de nature, en se *civilisant*, l'homme a sans doute acquis une puissance plus grande mais ce monde qu'il pensait dominer lui échappe ; il se transforme en une réalité *objective* extérieure à ceux-mêmes qui l'ont conçue et donc oppressive. L'Etat et la Richesse, qui sont des produits de l'activité humaine, deviennent autant de réalités hostiles parce qu'étrangères, des entités littéralement indifférentes. L'Etat et la Richesse définissent deux moments d'une dialectique qui est précisément celle de la conscience aliénée. Le noble qui primitivement considérait comme un honneur de servir l'Etat n'en attend plus ensuite, au moment même où l'Etat devient universel et abstrait (la monarchie absolue), que des avantages matériels, des pensions et des titres. Au sentiment de l'honneur succède la flatterie, car il n'est pas d'autre moyen d'obtenir ces avantages que de faire sa cour au roi. *A la* conscience noble *s'oppose la conscience vile. En échangeant* son *honneur* contre de *l'argent, la conscience s'approprie l'Etat* puisqu'il est de l'essence même du pouvoir de l'Etat de récompenser ses serviteurs, de rémunérer ses fonctionnaires. Mais, ce faisant, *elle le nie*, puisqu'elle n'en retient qu'une apparence matérielle *l'argent*. Au pouvoir de l'Etat succédera donc le pouvoir de l'argent, à l'obéissance au Souverain, la soumission à la Richesse. En s'aliénant dans et par la flatterie, la conscience se rend étrangère l'Etat, dont elle s'incorpore la substance mais dont elle ramène la signification universelle et abstraite à un simple moi singulier (le Monarque Absolu), ravalé au rang de pur dispensateur des grâces. Du même coup elle s'aliène elle-même dans une *chose*, l'argent, négation de l'Etat, et dans l'anonymat de la vie économique. La richesse devient ici l'universel, qui transforme les relations humaines en des relations *objectives* et abstraites, en des rapports d'objets à objets.

## L'offre et la demande

Marx connaissait très bien cette dialectique de l'aliénation et de la culture. Il a d'ailleurs donné de la *Phénoménologie de l'Esprit* un commentaire génial dans son *Manuscrit Economique-Philosophique* de 1844. Il lui apparaissait toutefois que Hegel n'avait pas réalisé le dépassement effectif de l'aliénation bourgeoise. Ce dépassement en effet est, chez Hegel, pur dépassement *spéculatif*, le savoir absolu, lequel ne supprime qu'idéologiquement l'aliénation et est donc lui-même aliénation. C'est que, pour Marx, on ne saurait surmonter le monde de la richesse par une pure activité spirituelle, fût-elle celle du « *pur savoir de soi par soi* ». Pourquoi ? Parce que la dialectique de la Richesse et de l'Etat n'est pas l'expression d'une dialectique de la conscience de soi mais bien la reproduction *idéale* d'une dialectique réelle : celle de la société marchande et plus particulièrement de la société capitaliste. Aussi Marx remplace-t-il la notion idéaliste d'aliénation *(Entfremdung)* par la notion matérialiste de réification *(Verdinglichung)*. Dans la société capitaliste en effet, les rapports personnels deviennent des rapports d'objets à objets, d'acheteurs à vendeurs. Tout s'échange, tout a un prix : l'amour, l'intelligence, la dignité, etc... Au code de la soumission et de l'honneur de la société féodale fait place la loi de l'offre et de la demande de la société capitaliste. C'est le règne du fétichisme de la marchandise ou encore de l'abstraction universelle, et il est bien évident que si l'on conçoit l'histoire non plus comme l'histoire de l'esprit, mais bien comme l'histoire réelle des rapports de production et d'échange, la seule manière de supprimer l'aliénation réelle (la réification) c'est de détruire effectivement ces rapports par une activité pratique (la révolution) et non idéalement par le savoir absolu.

Le matérialisme dialectique et historique de Marx a consisté donc à concevoir l'histoire humaine comme histoire naturelle des rapports matériels de production de consommation et d'échange. A la phénoménologie hegelienne qui décrivait le devenir comme « *le calvaire de l'histoire sans lequel l'esprit serait solitude sans vie* » succède l'histoire de l'exploitation de



Dans *Les Ensorcelés*, de Vincente Minnelli, Lana Turner assiste à la mort de Gilbert Roland sous les yeux du producteur *Kirk Douglas* et du metteur en scène Leo G. Carroll (à l'extrême-droite).

l'homme par l'homme à laquelle seule peut mettre fin la société sans classe. Mais le déroulement de cette perpétuelle *oppression* et la lutte contre cette oppression, on ne peut les comprendre que dialectiquement. Le monde capitaliste étant le monde de l'abstraction absolue et *universelle, il s'agit* de substituer à la dialectique de l'esprit la dialectique du capital et d'étudier les métamorphoses du capital comme Hegel avait étudié les métamorphoses de *l'esprit*. D'où le caractère ésotérique et abstrait du *Capital*, aussi énigmatique et incohérent pour un lecteur non initié que la *Phénoménologie* de Hegel.

Je prie encore une fois le lecteur d'excuser ce développement aride, mais il était indispensable d'avoir un aperçu du rôle que joue *le concept* d'aliénation et de la version matérialiste que Marx en a donné dès le premier chapitre du *Capital*.

## Hollywood, microcosme

Je puis maintenant, si le lecteur a eu la patience *de me suivre* jusque-là (ce dont je n'oserais jurer !) dire en quoi, selon moi, réside l'originalité essentielle des films des grands metteurs en scène américains. *Ils ont été plus ou moins consciemment obsédés par le caractère « réifié »* de la société *américaine*. Ils ont tous plus ou moins tenté de rendre à l'écran *la déchéance* de l'homme *américain*. Ils ont en conséquence fait apparaître le côté mystificateur de l'*american way of life* et dénoncé avec une violence extrême le fétichisme de l'argent. *Ils nous ont montré* l'homme traqué, cerné par les exigences de la réussite, du gain, de l'ascension sociale, de la défense des intérêts acquis. Et la nostalgie de la *pureté*, de l'*authenticité* (osons risquer ce mot malgré l'emploi douteux qu'en a fait Montherlant) qui anime les plus grands d'entre eux n'est que l'envers de cette critique *passionnée ou* ironique de la bonne conscience américaine, mercantilisée à l'extrême.

J'ajouterai encore ceci ; c'est au *moment* où il semble que leur propos soit le plus éloigné d'une préoccupation sociale quelconque que leur critique va le plus loin, qu'elle touche le nerf sensible de *ce nouveau* Léviathan qu'est la société capitaliste américaine.

Veut-on maintenant des preuves ? En premier lieu, tout un groupe de films qui ont de près ou de loin Hollywood comme centre d'intérêt : *The bad and the beautiful (Les Ensorcelés)* de Minnelli, *A Star is born (Une étoile est née)* de Cukor, *The barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)* de Mankiewicz, *The big Knife (Le Grand Couteau)* de Robert Aldrich. En second lieu, une partie importante de l'œuvre de Welles : *Citizen Kane* et *The Lady from Shanghaï ;* de Hawks : *Monkey business (Chérie, je me sens rajeunir), Gentlemen prefer blondes ;* de Fritz Lang : *While the City sleeps (La Cinquième Victime)*, d'Hitchcock, particulièrement l'extraordinaire *Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord-Express)*. Malgré *l'apparente diversité* de leurs scénarios, ces films traitent tous du même sujet : l'impossibilité, dans l'état actuel des choses, d'une morale effective et authentique, ou, si l'on préfère : *l'incompatibilité de la morale* (autre que celle de la force publique) *et de la société capitaliste*. Si la commission d'enquête hollywoodienne avait été intelligente, ce sont les metteurs en scène que je viens de nommer qui se seraient vu retirer leur permis de travail et non des metteurs en scène estimables certes, mais infiniment moins dangereux, tels que Dassin, Losey ou Berry.

A côté de ces destructeurs, qui n'auraient sûrement pas échappés au feu de l'inquisition espagnole, combien peu nocifs m'apparaissent Kazan, Stevens, Benedek pour ne rien dire des D. Mann.

Il vaut la peine, je pense, d'entrer dans le détail. Ce n'est pas un hasard si Hollywood et les activités qui s'y donnent cours ont été si souvent étudiés par les metteurs en scène américains. D'abord pour une raison qui saute aux yeux : nos auteurs savent de quoi ils parlent, ils connaissent mieux que personne la situation souvent peu enviable de réalisateur dans la hiérarchie hollywoodienne (cf. Harry Dawes dans *La Comtesse aux pieds nus)*. Ils ont eu tout le temps de démonter les rouages de cette société qui semble s'acheminer vers le régime des castes. D'où leur manque total d'indulgence et la cruauté qui ressort de leur peinture d'autant plus implacable qu'elle se refuse l'outrance, l'emphase.

Ensuite parce qu'Hollywood est un microcosme qui reproduit, grossies mille fois, les tares de la société américaine. C'est du capitalisme à la puissance n, la manifestation d'une monstrueuse excroissance du « *cauchemar climatisé* » dont parle H. Miller chaque fois qu'il fait allusion à l'Amérique. Minnelli lui-même, le « précieux » Minnelli, aura éprouvé un mouvement d'humeur, et ce mouvement d'humeur s'est traduit par le magistral *The bad and the beautiful*, ce film si négligé et dont je m'accuserai toujours de n'avoir compris le sens que si tardivement. Il s'agit, on s'en souvient, d'un producteur qui finit par lasser tout son monde par ses exigences, par cette manière de traiter ses collaborateurs les plus proches et les plus chers comme des objets, en fonction de leur utilité du moment. Est-il à blâmer ? Oui et non, mais comme on va le voir il ne s'agit pas d'une réponse de normand. Sans doute paye-t-il d'exemple, c'est dans toute la force du terme un « promoteur », un découvreur, et en ce sens est-il estimable, mais si Minnelli laisse planer un doute sur le sort qui l'attend (on ne saura jamais si oui ou non il est rappelé à Hollywood après son exil), c'est peut-être que sa responsabilité est très atténuée. Il semble bien, et la peinture très incisive de notre auteur le laisse entendre, que ce soit le système qui soit responsable et qu'après tout notre producteur ne fasse qu'appliquer des *règles du jeu inhumaines*, lesquelles, par-delà Hollywood, concernent l'Amérique tout entière. Minnelli, en admirable moraliste, dénonce une facticité essentielle des milieux hollywoodiens et, ce dont je lui sais le plus gré, avec infiniment de doigté et de finesse. Qui aurait cru que Minnelli (qui sans doute tomberait des nues si on le lui disait) rejoint le philosophe existentialiste Martin Heidegger, lorsque ce dernier décrit dans *L'Etre et le Temps* l'existence du « *on* », c'est-à-dire de l'individu à qui toute authenticité est étrangère. Ici nos staliniens rugissent. Heidegger le fasciste ! Ils oublient seulement qu'en l'espèce Heidegger se borne à traduire purement et simplement dans son « analytique existentielle » les descriptions de Hegel et de Marx.

C'est cette dénonciation de facticité que l'on retrouve en plus amer dans *The Big Knife* et *Kiss me deadly* d'Aldrich, sur lesquels on me pardonnera d'être bref. Je noterai seulement que l'aliénation, ou la réification, atteint chez certains personnages un point tel que le simple respect de la vie d'autrui n'a pour eux *aucun sens*. C'est en toute tranquillité, sans sourciller, qu'ils décident la mort d'un être sans défense. Il s'agit de gens parfaitement honorables. Smiley Coy, le public relation du producteur Stanley Hoff, décide posément la mort d'une starlette dont les indiscrétions risquent de porter atteinte à la réputation d'un acteur dont la cote au *box-office* assure à sa firme des profits considérables. Nous sommes bien dans un univers réglé par la vente et l'achat. Et pourtant Mr. Smiley Coy a été major dans l'Air Force et, détail important, il est reçu par le célèbre compositeur de *Show-Boat* et de *Roberta*, Jerome Kern. Non plus que la femme de César il ne saurait être soupçonné.



Norman Maine (James Mason) et sa femme Vicky Lester (Judy Garland) dans *Une Etoile est née,* de George Cukor.

Il semblerait qu'avec Cukor et *A Star is born* il s'agisse de tout autre chose : de la vie d'un couple. En fait c'est le problème de la rentabilité de la star qui est posé. Peu importe après tout que les excentricités de l'acteur Norman Maine l'entraînent vers une déchéance inévitable. Ce qui compte c'est qu'il est de moins en moins efficace, qu'il *rapporte* de moins en moins d'argent. Il devient un poids mort et alors, pas de pardon ! Que la montée de sa femme Vicky Lester lui fasse toucher du doigt sa *décadence,* et que le refus de sa pitié, même empreinte d'amour, l'entraîne au suicide, ce n'est qu'une partie du sujet. Il s'agit aussi de la destruction de toute *vie personnelle,* de l'analyse du *star system* comme principe destructeur de toute relation humaine. *Il s'agit de l'anéantissement de l'être au profit exclusif de l'apparence.*

L'acteur, comme le financier ou le magnat de la presse, est *pour autrui. Il peut s'en* réjouir (comme le Charlie Kane d'Orson Welles), ou le déplorer, ce n'est pas cela qui importe; il n'existe en tout état de cause que pour le regard *d'autrui : il est* le symbole charnel de la toute puissance de l'argent qui s'aliène dans le regard anonyme de la foule et dans lequel la foule s'aliène à son tour. *Cette aliénation* réciproque substitue à des rapports personnels concrets des rapports objectifs : la star est *objet* d'un culte, le financier *objet* de haine, le *politicien objet* de dégoût ; et comme tels ils appartiennent à la foule, libre de les évaluer à sa convenance, libre de revenir sur son évaluation première.

## De Marx à Minnelli

*C'est encore* dans un autre éclairage que Mankiewicz aborde *All about Eve* et surtout *The Barefoot Contessa.* Ce dernier film a été l'un des seuls à *échapper à la* vindicte de nos staliniens, mais j'ai peur que les raisons pour lesquelles ils le louent ne soient pas les bonnes. Comme dans *Five Fingers (L'Affaire Cicéron),* Mankiewicz nous propose un thème qui permet des variations inépuisables et se prête précisément à une formulation dialectique. Derrière l'argument du film, on devine en effet que ce qui a intéressé Mankiewicz c'est *le conflit du réel et de l'apparence.* La Comtesse meurt d'avoir cru en une réalité qui n'est *elle-même* qu'apparence pour échapper à la facticité de son existence de star : les contes bleus de son enfance déshéritée, auxquels elle s'accroche *désespérément,* n'ont pas plus de consistance que l'existence vaine qui est la sienne depuis qu'elle connaît la gloire. Elle rencontre sans doute un prince charmant *bien réel,* mais ce beau jeune homme symbolise la stérilité et l'impuissance. Son non-conformisme sexuel (elle couche avec des hommes qui sont d'une classe *inférieure à* la sienne) est sans doute refus de la facticité, mais il est aussi le symtôme d'une inadaptation radicale, d'une incapacité à affronter le présent. Sa *mort est* la consé-

quence logique de sa lâcheté, ou mieux d'une certaine inconséqence très féminine et très attachante. Où est donc la vérité ? Ni dans les contes bleus des éternelles petites filles, ni bien sûr dans la vie mondaine. Elle est dans une certaine lucidité désenchantée dont Harry Dawes, l'ancien metteur en scène de la Comtesse, est le séduisant représentant. Elle est aussi dans le travail, et précisément dans des films (tels ceux que Mankiewicz tourne à titre de producteur indépendant) qui donneront de la réalité une vue bien plus profonde que celle des « films de quat' sous » (peut-être ceux de Gregory La Cava ?) trop aimés par notre adorable Comtesse. Maria Vargas, Comtesse Torlato-Favrini, victime du mauvais cinéma tout aussi nocif que la vie mondaine, parce qu'aussi factice. La morale de ce film admirable est extrêmement sévère : la route qui mène à l'authenticité est une route très dure sur laquelle Harry Dawes a trébuché et que Maria Vargas n'a pu suivre jusqu'au bout (Harry Dawes quittant la tombe de Maria pour retourner à son travail, au dernier plan de ce film, l'illustre parfaitement). On pouvait craindre qu'un thème aussi difficile que celui du conflit de l'apparence et du réel soit traité avec sécheresse. Il n'en est rien, car les variations qui se greffent sur lui sont de haute qualité. Mankiewicz oppose dans un dialogue éblouissant deux conceptions, deux attitudes à l'égard de la richesse, l'esprit d'accumulation et l'esprit de prodigalité et de faste.

Cette insistance avec laquelle les cinéastes les plus importants de la jeune génération décrivent les différentes modalités de la conscience aliénée, nous la trouverions chez des auteurs plus anciens, comme Hawks (je rappelle pour mémoire tout le rôle de Marilyn Monroe dans *Gentlemen prefer Blondes*).

Chez Hitchcock, le problème est abordé à l'intérieur d'une dialectique qui est celle de la conscience criminelle, dialectique existentielle qui ne prend son sens que par référence à la société capitaliste américaine. Si le criminel ne peut s'affirmer que dans la négation d'autrui, c'est qu'il ne lui est pas possible de se *réaliser dans des valeurs universelles qui n'existent plus parce que le système les a détruites* depuis longtemps. La peur du gendarme qui peut donner à réfléchir aux médiocres ne saurait faire reculer les individus hors série qui fascinent littéralement Hitchcock autant qu'ils lui répugnent.

Peut-être aura-t-on admis que le chemin qui mène de Marx à Minnelli, Mankiewicz et quelques autres est moins long qu'il ne paraît. Et pourquoi condamner des auteurs qui se portent garants d'une crise très grave du système des valeurs purement matérielles de l'économie américaine. Qu'ils ne proposent que des solutions de fuite, je le veux bien. Il n'en reste pas moins que j'attends encore des témoignages aussi lucides et aussi graves sur la décomposition de notre civilisation.

Jean DOMARCHI.



Le metteur en scène Harry Dawes (Humphrey Bogart) dans *La Comtesse aux Pieds nus* de Joseph L. Mankiewicz.

# BECKER
# et
# LUPIN



L'Arsène Lupin qu'imagina le dessinateur Léo Fontan.

## par Fred Carson

Les débuts, fins et milieux de siècles sont toujours marqués par de soudaines résurrections. Ainsi, en cette deuxième moitié du XX[e], voyons-nous Arsène Lupin resurgir de ses cendres (au fait le cadavre calciné découvert à côté de celui de la belle Dolorès Kesselbach était-il le sien ?). Le Club des Libraires publiait en 1954 *Arsène Lupin gentleman cambrioleur*, suivi de *L'Aiguille* Creuse et du *Bouchon de Cristal*. Puis Hachette ressortait de nouvelles *éditions* de la plupart des titres, cependant que Valère Catogan livrait en une plaquette publiée par les Editions de Minuit des révélations sensationnelles : *Le Secret des Rois de France ou la véritable identité d'Arsène Lupin*... Mai 1956 : grand branle-bas chez les lupinistes acharnés, à la suite de l'annonce de la mise en chantier des *Aventures d'Arsène Lupin* sous la direction de Jacques Becker. Je ne cachais pas mes craintes au producteur lors d'un déjeuner de labadens. *Le Bouchon de Cristal*, m'apprenait-il, n'avait pas plu à Becker... Je ne connaissais pas Becker personnellement, mais je me mis à réviser mes jugements sur ses films antérieurs. Comment donc, il n'aimait pas Lupin ! Il y a quelques mois, Robert Lamoureux se permit à l'égard de Leblanc une appréciation qui ne comportait *même pas* le nombre de lettres jadis utilisé par Cambronne. J'étais prêt de haïr Becker : non seulement il n'aimait pas Lupin, mais il le traitait de tous les noms... Aussi est-ce avec beaucoup d'appréhension que je m'approchais un après-midi d'août du plateau C aux studios de Saint-Maurice... Du coup, je compris que mes interlocuteurs passés avaient déformé la pensée de Becker. Non ! Je me trouvais en face d'un lupiniste, mais farouchement opposé au biographe attitré du grand *aventurier. Car il convient* de savoir que les partisans de Lupin se divisent en deux camps : ceux qui rendent hommage à Maurice Leblanc et ceux qui l'accusent de ne pas soigner son écriture. Jacques Becker se range parmi ces derniers. Quant à moi, vous l'auriez deviné, je vénère l'historiographe comme le héros, je lis et relis avec plaisir et profit toute l'œuvre... Certes, j'admets avec Becker et quelques autres que *Arsène Lupin gentleman cambrioleur* constitue une sorte de chef-d'œuvre, *mais je retrouve la* verve initiale de Leblanc en plus d'une page d'autres de ses livres. Je n'approuve pas le point de vue de Becker, mais j'avoue qu'il se tient.

— *Le producteur,* dit-il en substance, *me parla d'un film sur les aventures de Lupin. Le projet m'intéressait. On me montra une adaptation du* Bouchon de Cristal, *mais cette histoire ne me plaisait pas, la psychologie des personnages ne me convenait pas. Certes on aurait pu rester fidèle au texte, mais cela aurait rappelé le style « Rose Rouge » et n'aurait amusé que quelques spectateurs seulement... Le seul livre vraiment bien dans l'œuvre de Leblanc, c'est le* Gentleman Cambrioleur, *mais les droits n'étaient pas libres, comme pour d'autres aventures de Lupin qui me séduisaient. Ce que Leblanc et Croisset ont fait dans leur pièce est aussi mauvais à mon avis. En général chez Leblanc, les femmes sont mal dessinées... Les histoires sont mal écrites, mal construites.*



Pendant le tournage des *Aventures d'Arsène Lupin*, Jacques Becker et sa fille Sophie, script-girl.

— Mais si vous n'aimez pas Leblanc, pourquoi avoir fait un film sur Lupin ?

— *Mais j'aime Lupin ; ce qui me plaît, c'est le côté malin et même diabolique du personnage... Par exemple Arsène Lupin vient d'être relaché, parce qu'on ne sait pas que c'est lui ; l'inspecteur Ganimard vient s'asseoir près de lui ; Lupin le regarde et éclate de rire... Dans son bureau, le Préfet de Police se tourne vers le Sous-Chef de la Sûreté Weber et lui dit :* « Du feu, Rodolphe », *exactement comme le faisait Lupin quand il luttait contre lui...*

Je proteste contre l'accusation de « mal écrit ». Je cite à l'appui de ma thèse certains passages de *La Comtesse de Cagliostro* que je viens de relire... Mais justement Becker n'a pas lu celui-là (je soupçonne très fortement qu'il y en a deux ou trois autres qu'il ne connaît pas).



Mais il y a plus grave : Becker reproche à Leblanc de faire disparaître d'une grande partie de ses romans Lupin au profit d'autres personnages, tels qu'Isidore Bautrelet, le député Daubrecq, etc..., qui sont tout à fait à l'image de Lupin. Mais ce reproche en est-il un ? J'admets que l'absence de Lupin dans la plus grande moitié du *Triangle d'Or* et de *L'Ile aux Trente Cercueils* m'ennuie, j'avoue que sa très brève apparition fait de *L'Eclat d'Obus* un mauvais livre, mais son incarnation dans les ennemis qu'il combat est voulue, nécessaire. Sherlock Holmes à force de se glisser entre toutes les pages de ses aventures finit par ennuyer et je connais pas mal de personnes qui lui préfèrent son génial ennemi, le Docteur Moriarty. Chez Leblanc, ces dédoublements sont significatifs : ils traduisent l'ambiguïté foncière de l'homme et de ses entreprises. Daubrecq utilise les procédés et une intelligence égale à celle de Lupin. Herlock Sholmès est aussi fort que lui, et le jeune Isidore Bautrelet dépasse en adresse Sholmès. Le mal et le bien sont présents en chacun d'eux, comme en Lupin lui-même. Seulement Lupin a reconnu la relativité des catégories morales : il a choisi de ne pas être hypocrite ; au banquier Kesselbach qu'il a lié sur une chaise et qui le traite de bandit, il rétorque en souriant : « *Toi, tu voles en Bourse, moi je vole en appartements.* »

Ce qui est sympathique chez lui, c'est son goût de la mise en scène, pour épater le public, pour soigner sa publicité. Lupin ne vit que pour ses exploits, non par ses exploits. Ses aventures

sont la justification de son existence. Et ce n'est pas tant ce qui lui arrive que la situation des autres qui *l'intéresse au premier* chef. Je suis certain qu'il a lui-même obligé Leblanc à construire ses romans de la façon que nous connaissons... Si on aime Lupin, il faut admettre sa dialectique intime...



Nous parlons ensuite des divers interprètes du rôle : John Barrymore, Jules Berry, etc... Becker ne semble pas avoir vu le personnage joué par Melvyn Douglas.

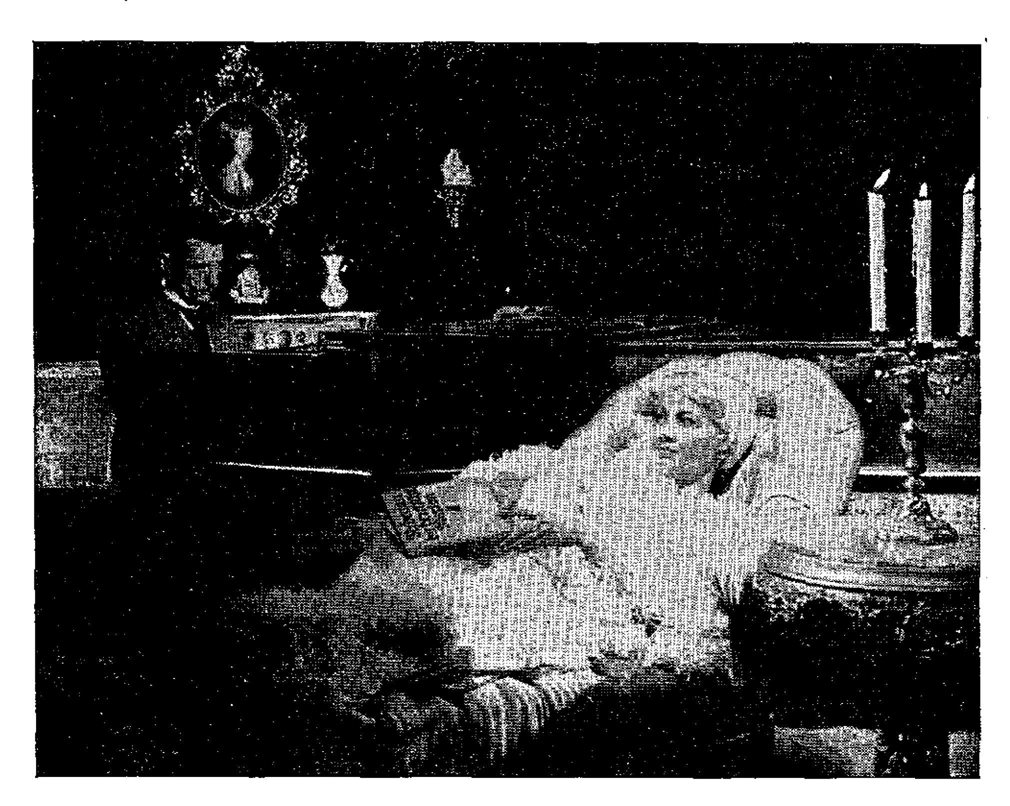
Non seulement Becker aime son personnage, mais il ne cesse d'y penser. Sans arrêt il improvise : *« Je veux faire dire à Lupin, quand le Kaiser lui demande comment il a choisi sa... profession :* « J'avais une nourrice qui me disait : mon enfant, ne ronge pas tes ongles, ils sont à toi ; si tu aimes les ongles, mange ceux des autres... »

C'est du *Voleur*, mine Darien...

Brave Victoire : elle n'eut certes pas été capable de dire pareille chose ! Mais qu'importe : Becker a une conception personnelle de Lupin ; il a apporté des changements nécessités sans doute par son interprète. Mais il a tenu à conserver l'époque et quelques épisodes célèbres (ici entièrement renouvelés) : le vol en hôtel, les contacts avec le Président du Conseil, les relations avec le Kaiser, etc...

Après ma conversation avec Jacques Becker, après mes visites sur le plateau, j'ai l'impression que *Les Aventures d'Arsène Lupin* resteront en définitive d'une grande fidélité à Leblanc et, évidemment, à Lupin.

Fred CARSON.



*Les Aventures d'Arsène Lupin :* Robert Lamoureux et Liselotte Pulver.

# LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR J. BERANGER, C. BITSCH, A. MARTIN ET L. MOULLET

MOLANDER. — Gustav Molander se lance dans la couleur. En 1954, il a réalisé en Gevacolor un remake du *Trésor d'Arne*, avec Ulla Jacobson. En ce moment, il prépare une nouvelle version du *Chant de la Fleur Ecarlate*, d'après le roman finlandais de Sinnankoski qui avait déjà inspiré Stiller. *La Fille en Habit* d'Arne Mattson, avec Maj Britt Nilson, est également en couleurs. En couleurs, enfin, le documentaire de long métrage : *Le Léopard Enchanté* qu'Arne Sücksdorff vient de commencer aux Indes. — J.B.

*

SJOBERG. — Sjöberg vient de terminer un nouveau film qui ne sera présenté qu'en septembre : *Sista Paret ut* (*Le Dernier Couple qui court*). Le titre est inspiré d'un jeu folklorique typiquement suédois, où les différents partenaires se poursuivent les uns les autres. Les interprètes sont : Eva Dahlbeck, qui est en train de devenir la plus grande star suédoise actuelle, Olof Widgren, Jarl Kulle, Harriet Anderson, et, la grande révélation, Bibi Anderson, qui a effectué ses débuts l'an dernier dans *Egen Ingang* (*Entrée Interdite*), de Hasse Ekman. — J.B.



Trois interprètes du *Dernier Couple qui court*, d'Alf Sjöberg.

*

T.V. AUX U.S.A. — Notre numéro spécial sur le Ciné Américain serait démodé, paraît-il, pour n'avoir pas fait état de la T.V. aux U.S.A. Mettons donc les choses au point : la T.V. est une somme de grosses entreprises industrielles, sans âme ni conscience, c'est Hollywood telle que se l'imaginent ceux qui voient un film par mois; de plus en plus elle devient un gagne-pain, si le Cinéma s'affirme le seul mode d'expression possible; elle mange ceux qui ont faim, les Borzage, Weis, Nyby, Amateau; mais elle forme les jeunes: une mise en scène de T.V. correspond à un assistanat au cinéma; c'est ainsi que certains deviennent réalisateurs pour la Fox ou la Paramount sans jamais être entrés dans un studio, sans jamais avoir ciré les chaussures des Big Bosses.

Quelques grands hommes de Hollywood font de la T.V. pour s'amuser ou pour gagner de quoi fonder leur propre firme: Hitchcock s'occupe très peu de ses séries *Alfred Hitchcock presents;* la preuve que ce n'est pas sérieux, c'est qu'il en confie la réalisation à... Arnold Laven; Samuel Fuller, lui, en profite pour faire des voyages à l'œil et alimenter les finances de sa « Globe » (il est d'ailleurs si malin qu'il a réussi à obtenir l'autorisation de Prague pour tourner une partie de son prochain film, *The Big Red One*, en Tchécoslovaquie...).

L'essentiel de la T.V., ce sont les séries de la Screen Directors Guild (1955-56). Il y a par exemple la série John Ford, la série Fred Zinneman, etc... Ford a fait *Rookie of the Year* (*La Recrue de l'Année*) avec Vera Miles et Pat Wayne (le fils de John); Zinnemann a adapté *Markheim* de R. L. Stevenson; Leo McCarey, en sus de ses *Tom and Jerry*, a tourné quelques petites comédies bien gentilles, dans le genre *Cette Sacrée Vérité;* Stuart Heisler a filmé un western, *The Brush Roper*, avec Walter Brennan, Olive Carey et Lee Aaker. On note aussi les séries Tay Garnett qui paraît se consacrer au petit écran (*The Carroll Formula*, avec Michael Wilding), John Brahm, and so on. Toutefois, les échos de la presse américaine spécialisée nous per-

mettent de croire que c'est un avantage de ne pas avoir la possibilité matérielle de visionner ces programmes. — L.M.

*

ANNEXE AU COURRIER DES LECTEURS. — Avons reçu de Mme Dompet un petit mot qui, pour être bref, n'en est pas *moins* drôle :

*Messieurs,*

*Je n'ai rien contre les comparaisons entre l'Histoire et le Cinéma. Mais, tout de même,* « l'Angleterre aurait connu un véritable Waterloo cannois *sans Together* » (n° 60) *me paraît assez hardi...*

*Pourvu que l'*Equipe *ne s'avise pas à nouveau d'adapter la prose des* Cahiers.
*En toute sympathie.*

Merci de *nous lire avec tant* d'attention.



AU GIBET. — Qui faut-il pendre ? Les exploitants ou le lion de la Métro ? *Brigadoon* ne cherche guère à dissimuler ses coupures : la danse de Kelly-Charisse dans la bruyère était précédée d'une chanson dont l'élision est bien visible; le pas de deux lui-même est amputé d'un bon pied. Quant à *Beau Fixe sur New York, Beau sur New York ou Beau Fixe sur York* auraient été plus adéquats : car il nous arrive en France après avoir perdu en route un ballet d'une dizaine de minutes (toujours Kelly-Charisse) qui se plaçait entre la bagarre à la Télévision et la scène finale au bar; *cette fois* la coupure est très habile et passe inaperçue. Mais où allons-nous si l'on se mêle de supprimer les numéros musicaux des comédies musicales! — C.B.



HISTOIRE DU CINEMA. — La réputation des hautes époques du Cinéma commence à faire son chemin parmi nos élites laborieuses. Comme le témoigne cette présentation, sur Paris-Inter d'un fox-trott intitulé « 1923 ».

« *Ah! cette belle époque... Charlot,* Le Pèlerin... *on allait voir* le Miracle des Loups *d'Abel Gance.* »

Attention, ceci n'est pas un lapsus mais une synthèse trop hâtive et cependant de bon augure. Quand on commence à parler souvent des *Essais* de Montesquieu et de *L'Esprit des Lois* de Montaigne, c'est qu'on se prépare à lire les ouvrages à la première scarlatine et à ne plus mélanger les étiquettes. Et puis Abel Gance c'est bien un *peu Le Miracle des Roues!* Encore fort à faire et on y sera. Le Cinéma sera honoré de l'an zéro à l'infini. Ajouterais-je que le disque qui suivit le fox-trott était, lui, vraiment de Raymond Bernard, l'orchestre à cordes ? — A.M.



**KENJI MIZOGUCHI, né à Tokyo le 16 mai 1898, est mort à Kyoto le 24 août 1956, quelques jours avant que soit présenté au Festival de Venise son dernier film,** La Rue de la Honte. **Recordman des metteurs en scène japonais, on lui doit plus de 200 réalisations.**

**Après avoir étudié la peinture, il devint, en 1920, assistant réalisateur. Sa première mise en scène date de 1932 :** Le Jour où ressuscitera l'Amour. **Dès lors, il n'arrêtera plus de tourner pour toutes les grandes firmes japonaises : la Shinko Kyoto, la Daichi Eiga, la Shinko Tokyo, la Shochiku Kyoto, etc.**

**Depuis le Festival de Venise de 1952, il a pris rang parmi les metteurs en scène internationaux avec** La Vie de O'Haru **(Lion d'Argent) et n'a cessé par la suite de défendre les couleurs japonaises dans la plupart des festivals :**

**en 1953 à Venise avec** Les Contes de la Lune Vague après la Pluie **(Lion d'Argent) ;**

**en 1954 à Venise avec** L'Intendant Sansho **(Lion d'Argent) ;**

**en 1955 à Cannes avec** Les Amants Crucifiés **et à Venise avec** L'Impératrice Yang Kwei Fei.

**La mort de Mizogushi prive donc le cinéma japonais d'une de ses cartes maîtresses.**



Nils Poppe dans *La Septième Marque,* d'Ingmar Bergman.

BERGMAN INGMAR. — Bergman qui portait la barbe, lors de la réalisation de *Sourires d'une Nuit d'Été,* vient de la supprimer pour commencer les prises de vues de *Det Sjunde Inseglet* (*La Septième Marque*). Nous avons donc droit à un drame : chaque fois qu'il se rase, c'est signe qu'il abandonne, pour un temps, la comédie. Cet extravagant personnage n'a, d'ailleurs, pas fini de nous surprendre : le principal rôle de cette nouvelle œuvre, traitant d'une épidémie de peste au moyen âge, il a tenu la gageure de le confier à l'acteur comique Nils Poppe, qui s'était, jusqu'à présent, cantonné dans la silhouette hurluberlue de Bonn, le benêt. — J.B.

*

HOLLYWOOD'S MINUTE. — Parmi les principaux films en tournage et projets, notons que :

RICHARD BROOKS termine en ce moment *Something of Value,* film d'aventures africaines avec Rock Hudson, Dana Wynter, Wendy Hiller, Sidney Poitier et Juano Hernandez.

SAMUEL FULLER s'est mis à son propre compte. Son prochain film est un western, *Run of the Arrow,* dont l'action se situe en 1865, mais Fuller nous donne quelques clefs pour en mieux saisir la portée : « *Sa transposition dans l'actualité est le vrai sujet* », déclare-t-il. « *La fin de cette histoire ne peut être écrite que par vous* ». Son équipe est aldrichienne en diable : Rod Steiger (*Le Grand Couteau*), Sarita Montiel (*Vera Cruz*) et Ralph Meeker (*En Quatrième Vitesse*) seront photographiés par le chef opérateur d'*Alerte à Singapour* et *Attack,* Joseph Biroc. Fuller fera ensuite *The Big Red One,* à la gloire de la 1re D.A. dans les rangs de laquelle il combattit en Europe, lors de la dernière guerre.

HAL KANTER, alors qu'il tournait son premier film, *I married a Woman,* avec George Gobel (la coqueluche de la T.V.) et Diana Dors (la Marilyn anglaise!) a déclaré : « *Ce sont les scénaristes qui font les meilleurs metteurs en scène* ». Renseignements pris, Hal Kanter est un ancien scénariste : nous lui souhaitons de nous convraincre.

ELIA KAZAN tourne *A Face in the Crowd,* écrit par Budd Schulberg, interprété par Andy Griffith, célèbre vedette de la scène, et Patricia Neal. En projet, *Mud on the Stars,* d'après la pièce de William Bradford Huie.

ROBERT ROSSEN s'attaquerait bientôt à *La Voie Royale* de Malraux.

GEORGE SEATON prépare un remake de *Carnet de Bal.*

WILLIAM WYLER a été pressenti pour un remake de *Ben Hur.* — L.M.

*

AVIS. — Nous reproduisons de la *Cinématographie Française* cette annonce qui se passe de commentaires :

SCENARII DISPONIBLES. — Le jeune scénariste Roland-Noël Chevodonnat vient d'achever des scénarii de genres différents : *La Pucelle d'Orléans* (drame social), *Paris, Firmament d'Etoiles* (comédie musicale), *Cruelles Amours* (comédie dramatique), *Voleur de Filles* (sujet de suspense), *Détourne-*

*ment de Mineurs* (comédie dramatique), *Les Mal Mariés* (drame psychologique), *Les Métamorphoses d'Ovide* (comédie gaie), *Vénus de Cabarets*, *La Flamme purifie* (sujet de suspense), *L'Espoir fait vivre* (drame religieux), *Un Sacré Détective* (comédie policière comique), *Marchands de Mort* (drame psychologique), *L'Impudique Amélie* (drame psychologique), et *Trafiquants de Chair* (comédie dramatique).

*

FAULKNER CONTRE FALKNER. — Pendant que mes amis bâillent à Venise, perdus entre Camerini et Autant-Lara, je me paie, dans une petite salle de Turin, trois visions consécutives de *Moonfleet* de Fritz Lang. Film génial, film admirable, qu'il faudra défendre ici, à sa sortie, car les apparences sont contre lui, tout comme elles étaient contre *Rancho Notorious*.

J'aimais beaucoup, pour l'avoir lu dans mon enfance, *Moonfleet*, roman anglais du trop méconnu John Meade Falkner, proche parent de R.L. Stevenson. Mais le livre — dont le personnage principal est un enfant mêlé à une bande de contrebandiers et de pirates chevaleresques — est au film ce que la pochade d'Anita Loos est aux *Hommes préfèrent les blondes* de Hawks : changement total de l'action, ton entièrement différent, d'un côté le récit d'aventures, de l'autre, l'exigence morale d'un auteur qui châtie de ses sarcasmes la déchéance d'êtres se complaisant dans leur bassesse : pour comprendre où veut en venir Lang, il faut avoir vu la danse insensée de Liliane Montevecchi sur la table où dînent Jeremy et Lord Ashwood, la façon dont Joan Greenwood cocufie George Sanders sans que celui-ci puisse intervenir autrement que favorablement, la scène où elle embrasse Stewart Granger, puis son chien et son mari. Aucun des personnages n'obtient la faveur de Lang, même l'enfant, John Mohune, qui, tenté par l'effrayante effigie du Mal, perd l'équilibre et dégringole dans une tombe, cachette des contrebandiers, où il resterra enterré. *Moonfleet* étant essentiel à la connaissance de son auteur, il faudrait que la M.G.M. nous le montre sans tarder et, s'il vous plaît, dans la version durant *quatre-vingt-neuf minutes*.

Je viens de lire le scénario de *Beyond a Reasonable Doubt* et j'y retrouve la même sévérité : il s'agit d'un directeur de journal — Lang méprise les bas procédés courants dans cette profession — qui a voué une haine personnelle à un District Attorney; pour le ridiculiser, à l'occasion d'un meurtre insoluble, il le lancera sur une fausse piste qui *conduira* le D.A. à *arrêter un innocent... son* fils.

Point n'est besoin de chercher longtemps les causes des ressemblances entre les personnages de *La Femme au Gardénia*, *Les Pirates de Moonfleet*, *La Cinquième Victime* et *Beyond a Reasonable Doubt* : c'est qu'il y a à l'origine de ces films, un auteur, et un des plus grands. — L.M.



**FRITZ LANG lit les CAHIERS : on s'en serait douté. Mais là ne réside pas l'intérêt majeur de ce document.**

***Regardez bien ses mains : si vous êtes*** **un cinéphile averti, vous les avez déjà vues cent fois. De même qu'Hitchcock passe, joue même parfois, dans tous ses films, Lang, plus modeste, insère dans tous ses montages un gros plan de ses mains dont l'identification se trouve compliquée du fait qu'il n'est pas toujours seul de son espèce.**

**Voilà tout de même une nouvelle distraction pour les longues soirées du prochain hiver.**

**En attendant la liste complète des** Apparitions des mains de Fritz Lang, **nous suggérons pour** La Cinquième Victime **le plan final de la main (attribuée à Dana Andrews) plaquant un chapeau sur le téléphone et pour** Désirs Humains **le plan de la main (censée appartenir à Broderick Crawford) essuyant la lame du couteau sur le veston.**

**Avec Lang, le « coup de main » est plus qu'une image.**

# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention.

| Titre des films / Les dix | Charles Bitsch | Armand J. Caullez | Jean-Yves Goute | Fereydoun Hoveyda | Pierre Kast | Robert Lachenay | André Martin | Jacques Rivette | Eric Rohmer | Jean-Pierre Vivet |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Beau fixe sur New-York** (G. Kelly et S. Donen) | ★★★ | | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★ | ★★ | ★★★ | | ★★★ |
| **La Prisonnière du Désert** (J. Ford) | ● | ★★ | ★ | ● | | | ★★ | | ★ | |
| **Le Sang à la Tête** (G. Grangier) | | ★ | ● | ● | | ● | | | ● | |
| **Le Bigame** (L. Emmer) | ● | ★ | ● | ● | | ★★ | ★ | | | ★ |
| **Le Brave et la Belle** (B. Boetticher) | | | ★ | ● | | ★★ | | ★ | ★ | |
| **Les Soucoupes volantes attaquent** (F. Sears) | ● | ★ | ● | ● | | | ★ | | | |
| **C'est arrivé à Aden** (M. Boisrond) | | ★ | ● | ★★ | | ● | ★★ | | | ★★ |
| **Brigadoon** (V. Minnelli) | ★★★ | ★★ | ★ | ★★★ | | ★★ | ● | ★★★ | | |
| **Bob le Flambeur** (J.-P. Melville) | ★★ | ★ | ★★ | ★ | | ★★ | | ★★ | | |
| **L'Homme de nulle part** (D. Daves) | ★ | ★ | ● | ● | | ● | | ★ | ● | |
| **Bungalow pour Femmes** (R. Walsh) | ★★ | ★ | ★★ | ★ | | ★★ | | ★★ | ★★ | |
| **Ma Sœur est du Tonnerre** (R. Quine) | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★ | ★★★ | | ★★★ | ★★★ | |
| **Alexandre le Grand** (R. Rossen) | ● | | ★ | ★ | ★ | ● | | | ● | |
| **Deux rouquines dans la bagarre** (A. Dwan) | ★ | | ★★ | ★★ | | ★★ | | ★ | ★ | |
| **Lions d'Afrique** (Walt Disney) | ● | | ● | ● | | ● | ● | | | |
| **Gervaise** (R. Clément) | ★★ | | ★★ | ★ | ★★★ | ● | ★★ | ★ | ★ | ★★★ |
| **Plus dure sera la chute** (M. Robson) | ★★ | | ★★ | ★★ | ★★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★ | ★★ |

**Sachez que :**

Le mois prochain vous trouverez dix avis sur **Elena et les Hommes** de Jean Renoir, mais d'ores et déjà André Bazin, Charles Bitsch, Charles Chaplin, Robert Chazal, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Jean-Yves Goute, Fereydoun Hoveyda, Claude de Givray, Luc Moullet, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Jacques Vital vous le recommandent chaudement.

# LES FILMS



La charge des Indiens dans *La Charge des Tuniques Bleues,* d'Anthony Mann.

## Le Roi des Montagnes

THE LAST FRONTIER (LA CHARGE DES TUNIQUES BLEUES), film américain en CinemaScope et Technicolor de ANTHONY MANN. *Scénario :* Philip Yordan et Russell S. Hughes, d'après le roman de Richard Emery Roberts. *Images* : William Mellor. *Musique* : Leigh Harline. *Décors :* James Crowe. *Interprétation :* Victor Mature, Guy Madison, Robert Preston, Anne Bancroft, James Whitmore, Peter Whitney, Pat Donde, Guy Williams, Mickey Kuhn. *Production* : William Fadiman — Columbia, 1955.

Je suis venu tard au western et ne le regrette point, puisque je suis tombé en pleine renaissance. Depuis son essor du temps de la Triangle, il avait du mal à secouer les poncifs. Les plus grands ne le dédaignaient pas, mais voyaient surtout en lui un champ d'essai quelque peu aride. La pellicule panchromatique qui, comme on sait, répugne au vert, ainsi qu'une paresse certaine, avait fait substituer aux majestueuses forêts et aux prairies bucoliques de Ince et de Griffith la monotonie des steppes grises et des rocs

blanchâtres. Mais voici que, grâce au Technicolor, comme au temps de Rousseau, il découvre la montagne. Ce changement d'altitude et de coordonnées géographiques, n'est pas sans expliquer mainte altération de son visage physique et moral. Mais je m'arrête et vous renvoie aux études d'André Bazin, qui font autorité en la matière.

Bazin donc propose (1) de décerner à ces westerns nouvelle manière, parmi lesquels il place au premier rang ceux d'Anthony Mann, l'épithète de *romanesque* après s'être un instant arrêté sur celle de *lyrique*. En fondant ces deux termes en *romantique*, j'espère ne pas trop m'écarter de la vérité. Ce ne sont pas les Grecs que j'évoquerais ici, comme à propos de Ray, mais plutôt Shakespeare. Il souffle dans *La Charge des Tuniques bleues* un vent shakespearien de source d'autant plus pure, que l'adaptateur Philip Yordan (scénariste de *Johny Guitar* ) est disciple fervent (comme en fait foi un *Joë Macbeth*, d'ailleurs de fort mauvaise mémoire) du grand élisabéthain. Mais ici nul grain de parodie ne vient souiller les émanations balsamiques des sous-bois. « *Chez Anthony Mann,* dit encore Bazin, *le paysage n'est pas un cadre expressionniste mais un milieu* ». (2) La nature accompagne le drame, à la manière d'une basse musicale comme dans les tirades célèbres du *Roi Lear* ou de *Macbeth*. Le drame ne naît pas du conflit de deux volontés, chacune entraînée par sa propre logique, mais plutôt, de deux, ou plusieurs, manières d'être, aimant à soliloquer faute de trouver un commun langage. Mais j'arrête ici ma comparaison de crainte de faire passer le dernier film d'Anthony Mann pour un western « intellectuel », ce qu'il n'est nullement. La grâce du cinéma hollywoodien est de savoir marier l'ingénuité à un savoir faire, moins acquis par la culture que légué par la tradition. Le genre du western, en particulier, se trouve, de même que la race américaine, être formé d'un mélange des principaux types européens, au carrefour d'influences diverses, mais cousines. S'il est difficile de songer ici aux romans de chevalerie, nous pourrions en revanche, évoquer la tradition non moins noble du roman d'aventures anglais du XIXe siècle. Enfin le style se teinte de préoccupations plus actuelles. Cet homme des bois, ce Cooper (Victor Mature), dont le flair paysan et les allures de gros ours s'opposent à la suffisance guindée du colonel commandant le corps expéditionnaire, est porte-parole d'une Amérique de plus en plus sensible, à mesure que s'étendent les usines, à la nostalgie des époques nues. Il y a plus ici, ce me semble, bien que Mann penchât vers la gauche, que la dénonciation d'un mythe héroïque. Nous nous élevons bien plus haut que le domaine de la banale polémique, où reste trop souvent cantonné un Huston. Le colonel est sot sans doute, mais d'une sottise qui n'est pas sans panache. Responsable du massacre de son régiment, dans une rencontre avec l'armée sudiste, parce que, partisan de l'attaque à tout prix, il a choisi le risque et qu'il a perdu, il s'est vu limogé à l'extrême frontière du domaine blanc. Il ne conçoit d'autre moyen de se racheter que persévérer dans son erreur : il cherche la bataille ouverte contre l'ennemi indien invisible. Cooper, le trappeur engagé comme *scout*, amoureux naïf de la belle tunique bleue et non moins jaloux de sa liberté, multiplie inutilement ses mises en garde... Mais je m'aperçois que mon résumé banalise une situation et des caractères particulièrement complexes. Ce Cooper, avec ses mines entendues, son hypocrisie de sauvage, ses gros rires malsonnants, son érotisme naïf et bestial est loin d'avoir toute notre sympathie. Mann, en général est très dur pour ses personnages : ce ne sont pas des enfants de chœur. Il faut voir comment ils tuent, frappent, comment dans cette extraordinaire fin de l'*Appât* Stewart charge sur son cheval ce cadavre qui lui sera payé 5.000 dollars. Telle est la loi de cet univers sauvage, mais non cruel. On ne se délecte pas de la souffrance ou de la mort d'autrui : on ne la cherche que si elle est nécessaire. Et pourtant dans cette jungle, la morale ne démissionne pas. Il n'est même question que d'elle. Ces hommes sont lucides et connaissent ce qu'ils ont choisi de renier. Cooper a flairé cette mauvaise conscience. Un peu comme Verdoux, il a cherché à provoquer sa crise. L'insensé colonel est haï de tout le monde, les soldats, les officiers, sa femme séduite par le trappeur. Sous prétexte d'une reconnaissance, ce dernier l'emmène dans la montagne et le laisse « sans tou-

(1) *Cahiers du Cinéma*, N° 54 p. 89.
(2) *Cahiers du Cinéma*, N° 55 p. 35.

cher un bouton de sa tunique » tomber dans un piège. Retour au camp : le colonel a disparu, bonne affaire. Mais la larme que laisse couler sa femme a le don d'irriter notre Cooper qui a la logique des simples : il retournera délivrer le colonel.

Cela n'est qu'une scène entre autres. Laissez-moi vous en raconter une seconde mais pour louer cette fois-ci, l'art du metteur en scène. A. Mann, selon Bazin, est « *le plus classique des jeunes réalisateurs romanesques* ». Même indépendamment de la signification morale dont il se charge dans ses plus grands moments, on peut trouver dans le western une beauté quasi mathématique qui se suffit à elle seule. Mann sait parer une algèbre, chez d'autres toute sèche, des grâces grandioses d'une géométrie que les plus grands créateurs de l'écran pourraient lui envier. C'est chez lui un perpétuel jeu de lignes, des constructions hardies amenant la solution la plus concise et donc la plus élégante. Ce cinéaste sait prendre une roche, un gué, un vallon, avec la même aisance que d'autres une porte ou un guéridon, comme point d'intersection de ses droites et de ses courbes idéales. Chez Hawks, par exemple, les lignes de force accrochent leur toile aux gestes seuls des personnages. Mann étire le réseau et le fixe au flanc des montagnes. D'un paysage désert, il fait une architecture aussi rigoureuse que la construction de studio la plus méditée. Avec lui nous comprenons, sans qu'il y ait d'objection possible, que l'espace sur lequel joue le metteur en scène ne peut se confondre avec le champ momentané de la caméra. Certains ont cru que le cinémascope ôterait toute force au montage. Mais non, son apport n'est pas quantitatif mais qualitatif, on ne peut bourrer l'écran large sans lui faire perdre du même coup sa raison d'être. Il n'a d'autre fonction que celle d'aérer le jeu, lui permettre plus de grandeur, au bon sens du mot, théâtrale. Ce qu'il montre en plus est négligeable et je puis même dire, sans trop de paradoxe, surtout en invoquant l'exemple présent, que, bien souvent il montre moins. Son emploi n'a en rien modifié le style d'Anthony Mann, ce style royal, qui reposait sur l'alternance des gros plans et des scènes très générales : le détail, quel que soit l'écran, est toujours un détail ; ce qui compte est la distance à laquelle nous sommes du sujet et, le champ de vision une fois élargi, celle-ci, par un nécessaire phénomène optique, nous apparaît du même coup diminuée.

J'en viens à ma scène. Cooper après le meurtre d'un sergent qui, sur ordre, lui cherchait querelle, a quitté le fortin. Le colonel, envers et contre tous, a décidé de livrer bataille. A l'orée d'une clairière, on envoie en reconnaissance le plus vieux des trappeurs. L'armée se fige, l'homme, qui flaire l'embuscade, avance avec répugnance, et la pureté du *suspense* qui s'en suit a quelque chose d'exemplaire. Le bruit des sabots du cheval trace une ligne sonore que nous retrouvons, le cadre ayant changé, au fond du décor. De longs troncs de pins occupent maintenant le premier plan : Cooper est tapi derrière l'un d'eux. Nous le voyons soudain grimper au faîte d'un arbre (l'appareil le suit par un mouvement de grue vertical et toujours d'assez près). L'éclaireur poursuit encore sa marche, scandée de l'oppresssant bruit des sabots ; l'appareil, qui glisse en même temps que lui, découvre les Indiens et, au devant d'eux, un guerrier l'arc tendu. Retour à Cooper qui, de son fusil, couche en joue le tireur. Le *triangle*, cette figure géométrique parfaite, au point qu'elle fut choisie comme symbole de l'idée de Dieu, triangle mouvant qui va, dans quelques secondes, arriver à son point d'équilibre extrême, est ici plus éloquent que la prose la plus nerveuse du monde. Il n'est pas inexact de dire que le cinéma connaît l'*arabesque* cher au peintre ; mais ce n'est pas seulement à l'intérieur du cadre réel de l'image qu'il convient de la déceler : nous n'avons jamais de la scène une vision d'ensemble : tout se passe comme si nous jouissions de la perception continuelle d'un espace de trente mètres de long, de dix de haut, et néanmoins en *gros plan*. Il importe seulement que la scène ait été tournée dans ses dimensions réelles, qu'on *n'ait jamais triché avec le décor*.

Ce mérite apparaîtra peut-être assez mince aux profanes, et pourtant il n'a été donné qu'aux plus grands de le posséder. Il y aurait bien d'autres choses à dire à l'éloge d'A. Mann. Mais nous aurons, j'espère, d'autres aussi belles occasions de revenir sur lui.

*La Charge des Tuniques Bleues* sorti à Paris en plein milieu du mois d'août eut une « exclusivité » des plus brèves.

Maudite, cette œuvre le fut doublement puisqu'elle n'eut pas l'honneur de susciter des polémiques, comme le *Grand Couteau, Lola Montès* ou la *Fureur de Vivre* dont ce n'est pas l'indigne sœur. Elle n'est nullement de celles qui déchaînent les ricanements ; son propos, moins modeste que dans les précédentes de Mann, doit satisfaire jusqu'aux amateurs de mets très épicés. Même si vous lisez qu'elle passe en « doublé » (il n'y a pas eu de V.O.), et dans la salle la plus inconfortable, ne la manquez pour rien au monde.

Eric ROHMER.

## Lang le Constructeur

WHILE THE CITY SLEEPS (LA CINQUEME VICTIME), film américain en SuperScope de Fritz Lang. *Scénario :* Casey Robinson, d'après un roman de Charles Einstein. *Images* : Ernest Laszlo. *Musique* : Herschel Burke Gilbert. *Décors :* Jack Mills. *Interprétation :* Ida Lupino, Dana Andrews, Rhonda Fleming, Sally Forrest, George Sanders, Thomas Mitchell, Vincent Price, John Barrymore Jr., James Craig, Howard Duff, Vladimir Sokoloff. *Production :* Bert Friedlob — R.K.O., 1956.

Nous disposons, grâce à *La Cinquième Victime,* d'un critère qui nous permet d'énoncer les limites que la description des noirceurs humaines ne doit pas dépasser sans tomber dans la vulgarité et la bassesse. Ce dernier film de Fritz Lang apporte en effet une contribution de premier ordre à l'esthétique de l'abject et m'a fait comprendre pourquoi les pièces noires fin de siècle de F. de Curel, O. Mirbeau, H. Becque appartiennent à un passé littéraire révolu, en attendant d'être rejointes par celles de M. Jean Anouilh. La réprobation qu'elles semblaient témoigner à l'égard des vices de la société n'était en effet qu'une complicité veule, j'allais écrire une complaisance équivoque. Lang au contraire est tranchant comme le fil du rasoir. Son détachement glacé est celui du naturaliste ou de l'ethnologue. Il décrit une nuée de corbeaux s'abattant sur des cadavres et, de son constat, naît un jugement sans appel. Peut-être, après tout, n'est-il pas vrai qu'un directeur de journal s'amuse à exciter l'émulation de ses journalistes, promettant au premier qui découvrira (ou saura le nom) d'un meurtrier sadique, un avancement exceptionnel. J'aime à croire que même aux U.S.A. on n'utilise pas de méthodes de cette sorte. Ce qui intéresse ici au premier chef ce n'est pas le souci d'exactitude documentaire, mais celui plus élevé de *stylisation* et, risquons le mot, d'abstraction. Lang tire de la pathologie sociale un *cas limite,* il construit, si l'on veut, le « type idéal » d'un phénomène très courant de décomposition sociale par l'argent. Il fait en sorte que cette sanie qu'il met en évidence ne nous empeste pas en nous munissant d'un vêtement protecteur mental. Tout est net ici et propre, comme dans une salle d'opération.

Je le répète : peu importe que le cas envisagé ici ne corresponde pas à la réalité courante. Il ne s'agit pas d'une réalité documentaire, encore que certains détails soient rigoureusement exacts. Il est question d'une analyse qui ne retient que certains détails déterminants et dont l'objet est de détruire le mythe du journaliste défenseur de la veuve et de l'orphelin. Wilder, on s'en souvient peut-être, avait traité le même thème dans *Big Carnival,* mais avec une outrance telle qu'il n'était pas possible d'y croire, d'autant qu'un revirement hautement moral intervenait pour tout sauver. Avec Lang rien de tel. Certes Mobley, le brillant prix Pulitzer, a des accès (des « hoquets » serait un mot plus exact) de droiture, mais c'est pour s'enliser à nouveau dans les marécages de la compromission. Il peut être lucide, mais c'est à la manière de l'ivrogne, non de l'homme à jeun. Quant aux femmes quelle ménagerie ! On dirait que toute la bassesse et l'incommensurable niaiserie féminine se sont donné rendez-vous dans une sarabande grotesque et quelquefois lubrique. Pour une telle humanité pas de pardon. Il n'est même plus besoin d'un vengeur.

L'épopée de l'aliénation s'achève ici dans le Neuvième cercle de Dante.



Rhonda Fleming et James Craig dans *La Cinquième Victime,* de Fritz Lang.

Voilà les réflexions que ce film anodin en apparence m'a suggérées. La comédie humaine s'achève en farce tragique. Je profite de l'occasion qui m'est offerte de parler de Fritz Lang pour protester contre le discrédit qui touche la production américaine de cet auteur. A en croire nos critiques fatigués, le seul vrai Lang serait celui des *Niebelungen,* de *Métropolis.* Le Lang américain serait au contraire condamné à des besognes. Mais qui, après avoir vu *Rancho Notorious* (un des plus grands westerns) ou *The Big Heat,* oserait prétendre sérieusement qu'il s'agit de « besognes » ? Quant à *Human Desire,* c'est la réplique germanique de *La Bête Humaine,* c'est-à-dire une tragédie épurée de toute fatalité physiologique. En fait, Lang a trouvé, avec la parfaite technique américaine, l'expression achevée de son talent. Moins grand peintre que Murnau, les méthodes américaines lui ont permis de se débarrasser du bric à brac expressionniste pour accéder à une rigueur insurpassable.

Ses derniers films ont la pureté d'une épure. Son découpage est net, concis, débarrassé de toutes les excroissances et de toutes les naïvetés qui encombraient *La Mort de Siegfried* ou *Metropolis.* Certaines séquences (la séquence génériquqe de *While the City sleeps*) ont la souplesse, l'éclat de l'acier trempé. Et, s'il reprend certains effets de sa période allemande, c'est pour les dépouiller de tout ce qui en atténuait l'efficacité. Il tend de plus en plus vers une construction linéaire qui ne retient que l'essentiel. Il contribue donc à la formation d'une école *néo-classique* dont nous commençons seulement maintenant à soupçonner l'importance. Et, devenu metteur en scène américain, il reste allemand.

Jean DOMARCHI.

P. S. — Je signale pour mémoire le parallèle que Lang nous invite à faire entre *La Cinquième Victime* et *Citizen Kane.* Il marque toute la différence qui sépare le cinéma américain et le cinéma européen. Alors que Welles prenait délibérément un ton épique, toutes les fois qu'il adoptait un point de vue anonyme, quitte à l'abandonner dès qu'il donnait la parole à un familier de Charles Foster Kane, Lang, d'emblée, prend de la distance à l'égard de Kyne le père. A son égard, comme à l'égard des autres, il reste *critique.*

# Un film expérimental

GERVAISE, film français de René Clément. *Scénario :* Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après l'*Assommoir* d'Emile Zola. *Images :* René Juillard. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Maria Schell, François Périer, Armand Mestral, Suzy Delair, Jacques Harden, Mathilde Casadesus, Jany Holt, Florelle, Jacques Hilling. *Production :* Agnès Delahaie — Silver Films, 1956.

Publié en 1877, *L'Assommoir* d'Emile Zola, 7e volume des « Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », assura le succès de toute la série et porta la renommée de l'écrivain, qui avait alors 37 ans, beaucoup plus loin que celle de Victor Hugo. Près de 80 ans après cette naissance éclatante, le roman reste l'un des plus lus et des plus populaires de Zola, avec *Nana, Germinal, La Terre* et *La Débâcle*, encore qu'on lui reproche, sempiternellement, d'avoir donné, au lendemain de La Commune, une idée fausse de la classe ouvrière et d'avoir ainsi servi d'arme à la bourgeoisie. Inutile d'entrer dans cette querelle. Le livre possède un double mérite : les outrances mêmes de la méthode naturaliste employée par Zola en ont fait une peinture inégalée de la misère prolétarienne, à une époque et dans un climat très déterminés ; ses personnages, pris comme types ainsi que des insectes aux mœurs inconnues, sont si vivants qu'ils restent dans la mémoire et l'imagination au même titre que des personnages historiques. La légende les adopta immédiatement. Jusqu'en 1914, de multiples chansons de café-concert racontèrent les malheurs de Gervaise et la déchéance de Coupeau; des séries d'assiettes choisirent pour thèmes décoratifs les principaux épisodes de *L'Assommoir* et, sur les dessus de cheminée des faubourgs,on trouva longtemps une statuette naïvement érotique représentant Gervaise en train de fesser Virginie à coups de battoir.

Ce préambule pour démontrer qu'a priori aucune audace spéciale ne semblait avoir conduit René Clément à tourner une nouvelle version de *l'Assommoir*. Ce sujet étant avec *Les Misérables* l'un des plus éprouvés du cinéma français, on pouvait prédire au film tout un public, même s'il n'était pas, comme les tableaux vivants de Zecca, destiné à orchestrer une propagande anti-alcoolique. Ce raisonnement est juste pour la *Nana* de Christian Jaque, qui a ramené Zola aux proportions de Feydeau en misant sur une héroïne et une actrice commerciales. Il se révèle faux avec la *Gervaise* de René Clément. Il a fallu beaucoup d'audace, au contraire pour faire en France, en 1956, un film dont le caractère expérimental soit aussi marqué.

Car le film de René Clément est une expérience. Remontant aux sources du réalisme cinématographique français, la littérature naturaliste, il détruit du même coup ce réalisme dont nous souffrons depuis cinquante ans comme d'une gale. Feyder, Duvivier, Carné, Clouzot parfois, puis Yves Allégret avaient soigneusement recueilli de Zola et des écrivains de son école cette méthode d'observation et de description qui consiste à montrer la vérité de l'homme de l'extérieur, à la définir d'après les réactions purement physiologiques. Cette méthode fut vivifiante pour la littérature post-romantique ; elle permit de créer un réalisme fécond et facilita une évolution vers un autre style. Pour le cinéma, elle contribua à un malentendu d'importance. La trop vantée « école réaliste française d'avant-guerre » est, en réalité, naturaliste et engluée dans une littérature depuis longtemps décantée dans le roman contemporain. Seul Jean Renoir avait su créer un véritable réalisme cinématographique et *La Bête Humaine* avait donné à ce point de vue une leçon qui ne fut pas comprise ; car le moins naturaliste des films français d'avant 1939 est justement celui-ci, qui fut tiré de Zola.

Récemment encore, et après des année d'imitation stérile, *Le Temps des assassins* de Duvivier nous prouvait que le cinéma français s'obtinait à traîner un cadavre. Après *Gervaise*, le cadavre doit être enterré sous peine de tuer définitivement le cinéma français. *Gervaise* rend désormais impossible l'imposture du pseudo-réalisme en faisant exploser l'univers naturaliste originel.



François Périer et Micheline Luccioni dans *Gervaise*, de René Clément.

L'expérience, en effet, est plus qu'attachante : convaincante. Le film a pris, dans toutes les directions, le style du livre. Il est rigoureusement « daté » pour sa démonstration.

Aux antipodes de la poétisation chère à Carné qui choisit souvent pour cadre ce secteur de la géographie parisienne, le décor de studio donne du quartier Barbès la vision exacte qu'en a transmise Zola. Il devient un lieu clos où s'ébattent à plaisir les échantillons d'humanité distingués par le romancier. En vingt ans, Gervaise ne quitte la rue de la Goutte-d'Or et ses environs que fort peu ; c'est qu'elle est placée dans une cuve expérimentale où tous les autres sont mis à bouillir avec elle. Les théories naturalistes associaient étroitement les êtres à leur milieu social. Le décor de Gervaise joue admirablement le rôle de déterminateur. Le lavoir, la boutique de blanchisserie, la rue, ont une présence. Présence beaucoup moins affirmée lorsqu'il s'agit d'endroits extérieurs au lieu clos : la guinguette où Gouget conduit Gervaise, la gare où Gervaise assiste, cachée, au départ de son fils, ces endroits n'étant pas des lieux spécifiques.

Les costumes, sortis d'une malle d'époque, ont la même nature caractérielle. Nous sommes loin de l'imperméable de Michèle Morgan et des défroques d'ouvrier de Jean Gabin. Les étapes de la prospérité de Gervaise se devinent à ses robes. La débine les avachit et les use comme il se doit.

La photographie, qui a donné lieu à de minutieuses recherches, enregistre avec une objectivité impitoyable la lèpre des murs, la crasse du pavé, le chiffonné des draps, les joues mangées de barbe, le brusque éclair d'un sourire, l'attendrissement d'un regard ou la fraîcheur du linge bien repassé. C'est une photographie-témoin, qui refuse l'académisme, le contraste trop cinématographique du noir et du blanc. Une photographie naturaliste qui rend physiquement sensible aussi bien le grain de peau d'une femme que l'haleine d'un ivrogne, la froidure de l'hiver et la saleté d'une eau de vaisselle. Au lecteur passionné de *L'Assommoir,* cette photographie procure la même impression que les mots et les phrases du livre.

René Clément réalise la synthèse de tous ces éléments en dirigeant ses acteurs avec le souci de leur imposer une psychologie non du caractère mais du comportement. Chaque détail a

donc son poids de vérité, tel le maquereau dans la main de Virginie faisant son marché ou la bouche pincée de Madame Lorilleux devant l'oie rôtie. Autant dire que, malgré l'importance diverse de leurs rôles, on ne peut trouver ici de personnages secondaires, la moindre silhouette étant indispensable au tableau. Maria Schell ne domine pas l'ensemble, bien que son merveilleux regard donne de temps en temps à Gervaise une dimension intérieure que Zola n'avait point cherché à atteindre.

L'ère du roman naturaliste est dépassée. En en poussant au plus haut degré l'utilisation, René Clément rend à Zola ce qui lui appartient. Au delà du goût, bon ou mauvais, Coupeau ronflant, ivre-mort dans ses vomissures montre assez ce que l'on n'aura plus le droit d'imiter désormais. Cette œuvre, non d'auteur, mais d'*équipe*, devrait faire avancer le cinéma français en lui fermant son principal courant d'inspiration.

D'autre part, le rôle d'adaptateurs d'Aurenche et Bost est apparu trop souvent discutable, sinon détestable, pour qu'on ne salue pas leur meilleure réussite. Le travail de découpage auquel ils se sont livrés respecte rigoureusement la construction de *L'Assommoir* : une série d'événements marquants préparés et reliés par des faits divers jusqu'à la plus haute stabilité sociale de Gervaise (le repas d'anniversaire où l'oie est symbole de triomphe), ensuite la dégringolade par paliers successifs, l'émiettement du fruit dans lequel le ver se trouvait déjà installé, sans que personne l'ait vu.

Cette adaptation redonne d'ailleurs à *L'Assommoir* son vrai visage. Ce roman n'est pas plus un pamphlet contre l'alcoolisme qu'un témoignage sur la condition de la classe ouvrière au temps du Napoléon de Sedan. C'est l'histoire de la déchéance d'une femme — et, autour d'elle, de quelques individus — sur laquelle pèsent comme une fatalité les tentations de la misère et certains facteurs physiologiques. Estompée comme il se doit, l'hérédité de la blanchisseuse traînant sa jambe dans les flaques n'en marque pas moins d'une force obscure cette descente aux Enfers qui « dérange » le spectateur autant que le lecteur.

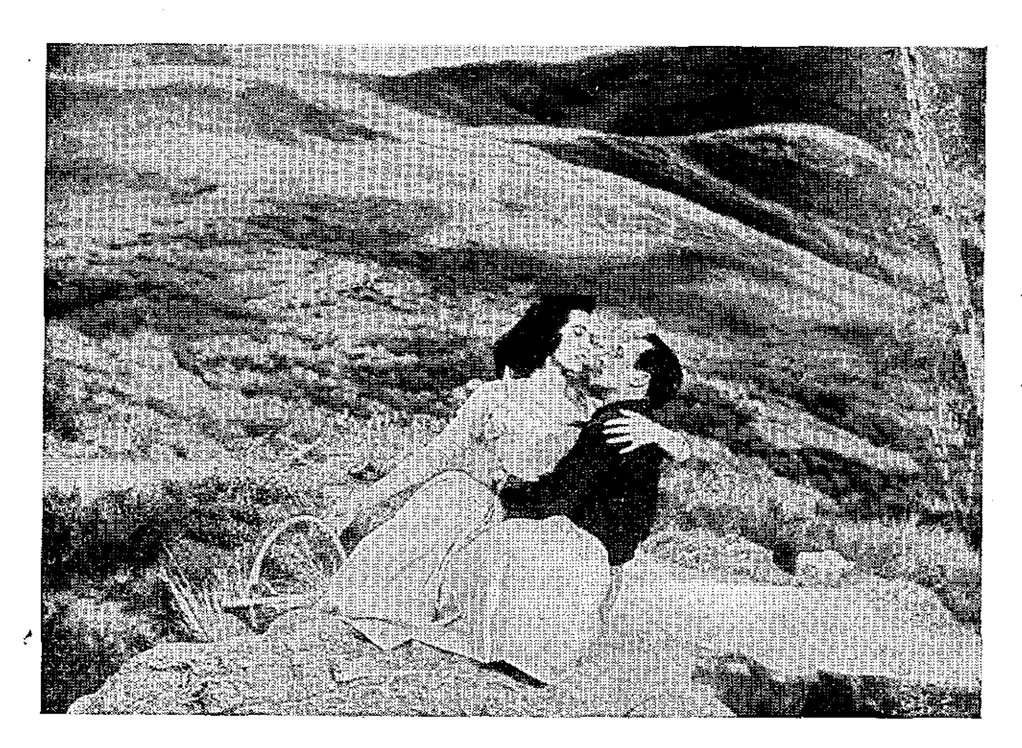
La dernière séquence du film, que j'admire fort, est exemplaire, tant du point de vue de l'adaptation que de la mise en scène. Elle condense, à travers le personnage de la petite Nana, passant d'un lieu à l'autre comme la caméra, les deux cents dernières pages du roman qui seraient devenues à l'écran vite insupportables. Un ruban mendié et l'effrayante image d'une femme saoule sur le banc d'un cabaret suffisent à tirer la conclusion sans espoir : Gervaise mourra d'ivrognerie et sa fille deviendra putain.

Jacques SICLIER.

# Minnelli le Magnifique

BRIGADOON, film en CinemaScope et en Anscocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Alan Jay Lerner, d'après la pièce d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Johnny Green. *Chorégraphie :* Gene Kelly. *Décors :* Edwin B. Willis et Keogh Gleason. *Interprétation :* Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson, Elaine Stewart, Barry Jones, Hugh Laing, Virginia Bosler, Albert Shape. *Production :* Arthur Freed — M.G.M., 1954.

Je le déclare sans plus attendre : il m'est impossible d'exprimer la moindre réserve sur *Brigadoon*, ce film si séduisant et si profond. J'ai éprouvé en le revoyant une jouissance plus grande encore qu'à ma première vision. Peut-être ai-je pour Minnelli un préjugé favorable qui me fait passer sur les temps faibles de ce film pour n'apprécier que les temps forts, peut-être que *Brigadoon* est moins important que je ne le suppose, peut-être ne s'agit-il que d'une réussite purement formelle ? Tout bien pesé, je ne le pense pas. J'incline à croire que *Brigadoon* est un film génial (sinon parfaitement réussi) et je vais m'efforcer de prouver une affirmation qui pourra sembler à beaucoup très téméraire.



*Brigadoon* de Vincente Minnelli : Cyd Charisse et Gene Kelly dans le ballet par deux fois amputé.

Le cinéma nous a sevré depuis longtemps de féeries. Les gens sont rétifs au merveilleux, au miraculeux ; ils vivent dans un climat rationnel qui leur interdit toute sympathie à l'égard de l'inexplicable. Ils accueillent avec des rires malins toute histoire qui n'obéit pas aux normes de leur existence quotidienne. Les producteurs le savent, de sorte que la féerie se trouve réduite à la portion congrue du dessin animé (je pense aux productions de Walt Disney qui sont aux contes de fées ce que les films de M. Laviron et les pièces de M. Roussin sont à la comédie). Certes, de temps à autre, se manifeste une tentative (*Lili* par exemple), mais timorée, mièvre, pour ne pas dire sirupeuse. Aussi *Brigadoon,* qui est l'intrusion triomphante du conte de fées dans le cinéma, marque une date capitale dans l'histoire de cet art. Cela parce que Minnelli est non seulement un homme de goût, très cultivé, grand collectionneur, mais aussi un grand metteur en scène. Il a, dans ce film, plus peut-être que dans les autres (*Un Américain à Paris, Tous en scène,* etc.), réalisé la *synthèse* de la peinture et du cinéma. J'entends par là qu'il a trouvé le *point d'équilibre exact* où cinéma et tableaux, loin de se gêner mutuellement, combinent, cumulent leurs efforts pour envoûter le spectateur. Il est possible que dans tel plan, Minnelli ait pensé à Brueghel, à Patinir, à Vermeer ou à certains maniéristes italiens du XVI[e] siècle, mais ce qui serait ailleurs rétrospective et postiche devient ici une œuvre. Comment évoquer l'éveil de ce petit village écossais avec plus de bonheur que par ces mouvements d'appareil si fluides ! Juste ce qu'il faut pour provoquer en nous cette jubilation que donne toujours le spectacle de la réussite. La caméra dansante se fixe un moment — le temps d'un plan splendide — puis repart, s'arrête à nouveau. Et que dire de la fête au village, sinon louer son orchestration des danses écossaises par de simples changements de plans d'une exquise rigueur. La partie se joue ici entre la caméra et les couleurs des décors, l'utilisation

purement *décorative* de la lumière et de l'ombre étant commandée par le point de vue qu'adopte l'appareil à un moment déterminé. Minnelli a une connaissance incomparable du langage cinématographique, il sait parfaitement ce qui doit venir *avant* et ce qui doit venir *après*, il sait non moins parfaitement alterner les plans fixes et les mouvements d'appareil, tout de même qu'un écrivain sait alterner les phrases longues et les phrases courtes, d'où cette fermeté suave de l'écriture. Il vaudrait la peine de développer à loisir l'usage très personnel qu'il fait de la couleur sur écran large. J'évoquais tout à l'heure la peinture des grands peintres du Nord de la Renaissance. Il est en effet aussi fort dans l'usage de la couleur pure que des valeurs. Il sait accorder un jaune et un gris, corriger par quelques « accents » éclatants la monotonie d'un camaïeu et l'écran large lui permet d'organiser des *ensembles en mouvement* d'une extraordinaire beauté. La poursuite du malheureux Harry (le seul être malheureux de ce Brigadoon, village de rêve) est une des plus grandes réussites du cinéma par le synchronisme parfait que Minnelli fait régner entre les mouvements d'appareils, les chants et les couleurs. Il s'agit moins, en fait, des tentatives de Harry d'échapper à ses poursuivants que de *la lutte de la lumière et de l'ombre. Brigadoon* est, formellement parlant, la troisième réussite du CinemaScope (les deux premières étant *A Star is born* et *Rebel without a Cause*). Quel metteur en scène aurait su mieux évoquer la lueur stridente et fugitive des torches jouant sur les fougères, l'éclat rouge vif de la robe de Cyd Charisse se découpant sur le vert nocturne du paysage écossais ? On ne louera jamais assez l'accord prestigieux des complémentaires et justement du rouge et du vert pour lesquels Minnelli semble avoir une prédilection marquée. Je l'ai déjà dit: dans l'emploi des tons purs, comme dans celui des valeurs, il est infaillible.

J'espère avoir fait sentir le charme extrême qui se dégage de ce film et que l'on ne trouve que dans les films de Minnelli. C'est dire que je considère la part qui revient à Gene Kelly comme assez réduite. La chorégraphie est très correcte, que ce soit dans les ensembles ou les pas de deux ou de quatre. Son numéro personnel est, en revanche, la répétition exacte de numéros similaires qui m'avaient enchanté dans *Singin' in the Rain* ou *It's always Fair Weather*. Devenant un procédé, ils me déçoivent un peu. J'incline donc à croire (et *It's always Fair Weather* en serait la preuve) que Kelly, quelle que soit sa richesse d'invention, est infiniment moins à l'aise dans le genre difficile du cinéma musical que Minnelli et je suis certain que, la chorégraphie mise à part, sa collaboration à *Brigadoon* est des plus réduites.

On peut s'étonner que je n'ai pas dit un mot de l'argument du film. Le voici : deux chasseurs égarés découvrent un village jusqu'ici inconnu. Ils découvrent aussi que ce village, Brigadoon, doit à un miracle de réapparaître à la surface de la terre une fois tous les cents ans. L'un des chasseurs tombe amoureux d'une merveilleuse jeune fille, mais craignant d'être le jouet d'un songe il rentre, à l'instigation d'un compagnon d'esprit réaliste, à New York. La vie factice de la ville lui étant devenue insupportable, il revient à Brigadoon et son amour permet un second miracle. Brigadoon resurgira du néant avant que cent nouvelles années ne se soient écoulées.

On voit combien ce scénario était difficile à traiter et combien il fallait de tact, de goût et d'audace pour ne pas tomber dans le chromo et l'arbitraire. Je ne dissimulerai pas qu'à la première vision une séquence (celle où l'un des villageois dévoile le secret de Brigadoon) paraît faible, traitée sans conviction, mais me croira-t-on si je dis que ce défaut s'atténue considérablement à la deuxième pour disparaître à la troisième ? Et peut-être est-il indispensable qu'il y ait des scènes faibles pour mieux goûter les scènes cruciales. On aura de plus compris que *Brigadoon* est très mélancolique, encore qu'il s'achève sur une conclusion optimiste. Il est précisément l'écho délicieux d'une nostalgie qui est celle de beaucoup d'Américains (surtout de la Californie) : échapper à l'artifice et au factice de la civilisation pour retrouver un monde de joies simples et de sentiments purs. En un sens, *Brigadoon* rejoint les conclusions des films d'Aldrich, de Mankiewicz ou de Hawks, il se place

sous le signe d'une esthétique du refus.

Il me reste, ce qui m'est toujours très agréable, à dire un mot de Cyd Charisse, cette toute divine. On ne louera jamais assez ses mérites chorégraphiques. Elle est irremplaçable et je doute si on retrouvera sa pareille d'ici longtemps. J'avais considéré Minnelli comme le dernier représentant du « maniérisme » au sens que les historiens donnent à ce terme : perfection un peu mièvre et non dépourvue d'éclectisme. Je me rétracte : Minnelli est un *grand artiste européen* à qui la peinture ancienne et moderne devra les prolongements les plus prometteurs et le cinéma deux ou trois films essentiels.

Jean DOMARCHI.

# Quine hourra !

MY SISTER EILEEN (MA SŒUR EST DU TONNERRE), film américain en CinemaScope et en Technicolor de RICHARD QUINE. *Scénario* : Blake Edwards et Richard Quine, d'après la pièce de Joseph Fields et Jerome Chodorov. *Images* : Charles Lawton Jr. *Musique* : Moriss Stoloff et George Dunning. *Chansons* : Jule Styne et Leo Robin. *Chorégraphie* : Robert Fosse. *Décors* : William Kierman. *Interprétation* : Janet Leigh, Betty Garrett, Jack Lemmon, Robert Fosse, Kurt Kasznar, Richard York, Lucy Marlow, Tommy Rall. *Production* : Fred Kohlmar — Columbia, 1955.

Tout d'abord, je dois avouer que le premier film de Richard Quine, *Du Plomb pour l'Inspecteur,* m'avait semblé approcher plus du calibre de la chevrotine que de celui d'une balle de Colt 36. Si pour jauger son auteur je n'avais guère usé que des petites unités de mon système de poids et mesures, force m'est maintenant de déchanter devant sa comédie musicale.



Betty Garrett et Jack Lemmon dans *Ma Sœur est du Tonnerre,* de Richard Quine.

Permettez-moi de vous présenter M. Quine. De visage, vous le connaissez déjà : dans notre dernier numéro de Noël, son physique de jeune premier tiré à quatre épingles illustrait une notice critique en forme de point d'interrogation, signe de ponctuation qu'il nous est loisible de remplacer aujourd'hui par son frère exclamatif. Nous ne pouvions imaginer à l'époque que derrière ce haut front se dissimulait un talent composé pour un tiers de l'élégance de Hawks, un tiers du goût de Minnelli et un tiers de la verve de Cukor. Ce cocktail prometteur ne suffirait peut-être pas à faire un grand metteur en scène, s'il ne s'y ajoutait toute la maîtrise de Richard Quine lui-même ; encore ne s'agit-il pas d'une science infuse. Dix mises en scène antérieures lui ont permis de se faire la main et, plus avant, son séjour prolongé sous les projecteurs de scène ou de studio fut certainement d'une expérience profitable. En outre, en constatant à la fois sa connaissance du public et ses nombreux emprunts aux « bons maîtres », on se plaît à imaginer que Quine fréquente assidûment les salles obscures, puisque c'est encore là que, « caméra pensante », on peut le mieux *voir* le travail.

Ici, le travail commence dès le scénario, Quine étant le cosignataire de l'adaptation d'une pièce qu'il connaissait bien pour en avoir été l'interprète à la scène et à l'écran dans sa première version. L'histoire de deux sœurs, Ruth et Eileen, débarquant à Greenwich Village pour conquérir New York, la première par sa prose, la seconde par ses dons d'actrice, n'a rien *a priori* de bien original ; que Ruth, chaque fois qu'elle tente de se mettre en valeur, s'entende répondre : « *Et ta sœur?* » voilà qui est déjà plus intéressant. Mais reconnaissons surtout à nos scénaristes l'intelligence d'en avoir usé comme d'un prétexte à une série de scènes, de situations comiques, et le mérite d'avoir renoncé au retournement final bien conventionnel : Ruth épousera son coquin d'éditeur et Eileen son timide barman, comme prévu.

Débarrassé du souci de raconter une histoire, Quine peut dès lors ne songer qu'à la progression comique et, sur son fil conducteur, enfiler les gags comme autant de perles fines — je veux dire à la fois précieuses et discrètes. Le premier se charge de nous mettre au diapason : Janet Leigh s'arrête sur un trottoir pour retirer un caillou de sa chaussure, d'où numéro d'équilibre faisant à sa robe pervenche dévoiler un jarret nerveux, ce qui provoque l'allumage instantané autant que fortuit du chalumeau d'un ouvrier travaillant sur la chaussée. Nous partons donc dans le ton de la petite comédie réussie, mais nous aboutirons au burlesque le plus échevelé avec l'épisode des marins brésiliens, les gags de l'explosion et du bouton de porte dix fois répétés marquant les paliers d'une hilarité qui va crescendo.

Quine procède par courtes scènes, se laissant voguer au gré de sa fantaisie sans toutefois jamais perdre le contrôle de la barre ; il n'hésite pas à se payer parfois le luxe d'un seul plan dans un décor construit spécialement pour une idée à laquelle il tient (ainsi les deux sœurs dans le wagon du métro). Au passage, nous identifions les influences : Potter, les Marx Brothers un peu, Cukor beaucoup, Hawks et Minnelli que j'évoquais plus haut n'étant venus sous ma plume que comme parrain et marraine de notre nouveau-né, digne fils du premier par la distance qu'il sait conserver vis-à-vis de ses personnages et du second par son soin des détails et son goût pour les couleurs (la robe noire et rouge de Ruth ne semble-t-elle pas appartenir à une héroïne minnellienne ?). Par contre, de Cukor, Quine reprend une scène entière : la soirée que Betty Garrett passe chez Jack Lemmon est la réplique de la visite de Judy Holliday à Peter Lawford dans *Une femme qui s'affiche* (1), déchaussement en moins, mais estampes japonaises en plus, ce qui nous laisserait supposer que les mystères de l'Orient sont aussi prestigieux outre-Atlantique que chez nous. Une variante encore : Lemmon chante ce que Lawford disait.

Car cette comédie est musicale et, de ce point de vue, le traitement de Quine est on ne peu plus personnel. Contrairement à Minnelli qui isole chansons et danses comme autant de « numéros » séparés de l'action, contrairement à Kelly qui en estompe

(1) Je conseille aux sceptiques de comparer le document illustrant cet article à la photo d'*Une femme qui s'affiche* parue dans le numéro 35 des CAHIERS, page 51.

l'amorçage mais termine toujours en gardant la pose sur laquelle vient le fondu, Quine cherche avant tout à absorber la partie « show », à ne la distinguer en rien du reste : ses interprètes commencent toutes leurs chansons en parlant, et même, à l'occasion, au milieu des paroles reprennent leur dialogue ; une danse ne s'arrête pas à la fin, mais le dernier pas enchaîne immédiatement sur le premier geste d'une action ininterrompue.

La partie dansée nous comble d'ailleurs particulièrement puisque là se situe le sommet du film, la danse du kiosque à musique, remarquable ballet d'automates qui n'auraient pas déparé la collection du marquis de La Chesnaye; Janet Leigh y trouve sans conteste le meilleur emploi de sa carrière : poupée mécanique aux gestes saccadés, aux yeux de verre dans un visage de porcelaine, ses grimaces sont fascinantes. Plus débridée encore la conga brésilienne, mais la part de la danse y est moins importante que celle de l'invention comique. La chorégraphie dans son ensemble est d'une facture plus classique ; son auteur, Robert Fosse se souvient des leçons de Gene Kelly et son pas de deux avec Janet Leigh ou son numéro acrobatique avec Tommy Rall, le journaliste, rappellent par plus d'une figure certaines danses d'*Un Américain à Paris;* je parierais volontiers qu'il faisait partie de la troupe de ballet de ce film.

Robert Fosse est également le parfait interprète du rôle du barman et il faut ici reprendre l'éloge de Quine, car il sait utiliser un acteur, sur son physique, sur sa voix, sur ses gestes coutumiers : depuis *Une Femme qui s'affiche* nous n'avions vu Jack Lemmon en aussi grande forme, et une bobine de *Queen Bee* suffit à prouver combien celle de Lucy Marlow peut être insupportable.

Richard Quine passe donc brillamment notre examen : avec lui nous pouvons saluer l'avènement d'un nouveau cordon bleu de la mise en scène qui connaît mieux que nul autre la recette de l'euphorie.

Charles BITSCH.

# Les surprises du cabotinage

C'EST ARRIVE A ADEN, film français en Dyaliscope et en Eastmancolor de MICHEL BOISROND. *Scénario :* Jean Aurel et Michel Boisrond, d'après *Aux environs d'Aden* de Pierre Benoit. *Dialogues :* Constance Coline et Jacques Emmanuel. *Images* : Marcel Grignon. *Musique* : Georges Van Parys. *Décors* : Moulaert. *Interprétation :* Dany Robin, Robert Manuel, Jacques Dacqmine, André Luguet, Jean Bretonnière, Elina Labourdette, Michel Etcheverry, Dominique Page, Jacques Duby, André Versini, Robert Pizani, Roger Saget. *Production* : Simon Barstoff (S.-B. Films), 1956.

*Une sacrée gamine* nous avait récemment prouvé que, si la comédie dite « française » était, hélas ! un genre impérissable, l'habileté d'un metteur en scène de bon goût pouvait lui conférer un certain style. Malgré Brigitte Bardot et tout ce qu'une histoire construite autour d'elle doit laisser sous-entendre de polissonnerie et de déshabillage vaudevillesque, le premier film de Michel Boisrond évitait la vulgarité et révélait même de la jeune vedette un visage insoupçonné (visage en effet puisque, d'habitude, les points de vue que nous avions eus d'elle se situaient à un autre niveau). *C'est arrivé à Aden* confirme ce que nous pensions alors. Michel Boisrond est un jeune metteur en scène français sur lequel on peut miser. Il a appris patiemment son métier et, sans tapage comme tel autre que l'on sait, il a su faire sa place au soleil de la critique. On peut toujours parler de manque d'ambition lorsqu'un réalisateur choisit de se distinguer en empruntant la porte étroite : celle des genres éprouvés. Dans l'état actuel du cinéma français, c'est tout juste de la prudence. N'est pas Orson

Welles qui veut et, pour prendre toujours nos références en Amérique, Robert Aldrich avant *Kiss me deadly* a fait preuve de la même prudence. Mais soyons sérieux.

A l'origine du film, il y eut un roman de Pierre Benoit : *Aux environs d'Aden.* Les adaptateurs, Jean Aurel et Michel Boisrond, ayant compris qu'il était impossible de prendre maintenant au pied de la lettre ce genre de littérature, ont préféré en tirer légèrement vers la parodie le parfum démodé. En ces temps que nous vivons, Aden, la *mer* Rouge et le canal de Suez n'évoquent plus l'aventure poético-exotique.

Donc l'affaire est claire ; la panne de chaudière qui condamne une troupe minable de *comédiens* 1900 à rester en souffrance à Aden, le jeu diplomatique mené par un officier supérieur britannique et dont une française de mince vertu se trouve être l'enjeu à son corps défendant, doivent nous amuser et nous amuser seulement. Et, au vrai, tout cela nous amuse ; c'est irrévérencieux en diable ; qu'un Anglais puisse ignorer Shakespeare et que la reine Victoria momifiée dans son cadre doive, selon quelque prince moricaud, ne rien entendre à la politique, voilà bien qui peut nous venger du bûcher de Jeanne d'Arc, à laquelle il est d'ailleurs bouffonnement fait allusion. Le dialogue *étant truffé* de drôleries et la mise en scène semée de gags, le film avance constamment sur un rythme sautillant et alerte, comme une gamine à cloche-pied gagnant au jeu de la marelle. Michel Boisrond a été l'assistant de René Clair mais, pour que l'on ne s'en souvienne pas, au lieu de recommencer la comédie ballet ou la poursuite traditionnelle, il adopte la réaction en chaîne d'un bout à l'autre de l'écran panoramique; un faux mouvement devant le buffet d'une réception mondaine déclenche une catastrophe *en largeur*, avec écrabouillement au passage d'une tarte à la crème sur la figure d'une dame inspirée de Dubout. De même, la présence sur la rampe d'une loge de théâtre de tout un alignement de jumelles a-t-elle plus d'efficacité dans un seul plan que des plans successifs du prince essayant ces divers instruments pour mieux guigner la jeune actrice n'en pourraient avoir. Par ailleurs, Michel Boisrond excelle dans la mise en situation de personnages cocasses et secondaires. Ici, par exemple, le pasteur au chapeau ennuagé de gaze bleue et ses deux filles jumelles en robes à pois ou le vieux cabot dont le chien s'appelle Andromaque.

Mais, dans ce divertissement de bonne tenue, le metteur en scène montre le bout d'une autre oreille. Volontairement dirigée comme Martine Carol, Dany Robin apporte à sa composition d'Albine une curieuse épaisseur. Elle a de Martine les yeux en coulisse et la traînante vulgarité de langage. Ses « *t'as pas la manière* » ou « *ce jour-là tu pourras aller te faire cuire un œuf* », le côté « *Môme* Crevette » qu'elle donne au rôle de Desdémone pourraient faire penser à des intentions parodiques, l'esprit en plus et le sein dénudé en moins. Or, brusquement, une scène livre la clé de ces réminiscences : devant la glace de sa loge, Albine, qui vient de jouer Sylvia, parle d'amour au comédien Grémilly (l'excellent Jacques Duby) sur un ton qui n'est plus exactement celui du contexte apparent. Et, lorsque Grémilly retire sa perruque marivaudesque pour se contempler à son tour dans la glace, il est impossible de ne pas songer au *Carrosse d'Or.* Albine, cette petite cabotine, fidèle au mythe de la jolie fille sentimentale et peu farouche tel que Martine l'a fixé pour le cinéma d'exportation (mythe venu du caf' con' et de la cocotterie 1900) serait donc, sans le savoir, une réplique de Camilla.

S'essayant successivement comme Camilla à l'amour de trois hommes, Lusignan, le capitaine anglais Burton et Grémilly, et déçue successivement par tous les trois, prise au jeu subtil du théâtre et de la réalité, comme Camilla, elle choisit finalement une autre solution ; elle épouse le prince arabe dont elle ne voulait d'abord pas et l'emmène à Paris. Elle reste en situation ; elle joue, en adoptant les perles primitivement destinées à financer sa vénalité supposée, le meilleur rôle de sa carrière. Le clin d'œil qu'elle adresse aux membres de la troupe et les applaudissements de ceux-ci nous permettent, si nous savons regarder, de comprendre.

Même si ce rapprochement est inconscient, qu'il puisse venir à l'idée fait de *C'est arrivé à Aden* mieux qu'une comédie bien réussie.

Jacques SICLIER.

## Saluer Melville ?

BOB LE FLAMBEUR, film français de JEAN-PIERRE MELVILLE. *Scénario* : J.-P. Melville et Auguste Le Breton. *Dialogues* : A. Le Breton. *Images :* Henri Decae. *Musique* : Eddie Barclay et Jo Boyer. *Décors* : Claude Bouxin. *Interprétation* : Roger Duchesne, Isabel Corey, Daniel Cauchy, André Garret, Howard Vernon, Gérard Buhr, Guy Decomble. *Production :* O.G.C. — Productions Jenner — Productions de la Cyme — Play Art, 1956.

A une exception près (l'épouvantable *Quand tu liras cette lettre*), les films que cet étrange zèbre de Melville nous offre périodiquement sont d'une honnêteté, d'un sérieux, qui tranchent agréablement avec les livraisons des autres franc-tireurs du cinéma français. Melville à l'art de tromper le client sur la marchandise : il n'a pas son pareil pour les bonnes et les mauvaises surprises. Jean-Pierre ou les ambiguïtés : qui pouvait croire en ce *Bob le Flambeur,* cousin à la mode de Montmartre des Menteurs et Stéphanois ? L'entreprise semblait charcutière en diable, avouons-le. La rondeur de Melville ne songeait pas à cacher, bien au contraire, celles d'Isabel Corey.

Eh bien ! pas du tout : *Bob le Flambeur* est une entreprise des plus sympathiques, et quasiment réussie, assez hautaine pour dérouter, et assez brillante pour plaire. En tout cas, c'est un film lucide, dont l'auteur est aussi conscient de ses faiblesses que de ses qualités. C'est là un film très mal raconté, et dont l'intrigue, de surcroît, ne présente guère d'intérêt, froidement démarquée de celle du *Rififi.* On s'y perd parfois, on s'y traîne la plupart du temps. Ce Melville-là n'est certes pas un narrateur.

Son talent est ailleurs, et il le sait. Il est dans l'art de saisir ou de susciter le détail insolite ou poétique. Il est dans le trait, dans la trogne. La démarche lente et cahoteuse de Bob le Flambeur est l'image de la démarche de *Bob le Flambeur* : elle séduit irrésistiblement. Voici un Pigalle qui ne doit rien à Paris by night (ce qui n'était pas toujours le cas du *Rififi* ou du *Grisbi*), et qui, pour la première fois, peut-être, est saisi dans sa vérité poétique, on ne sait trop par quelle magie, par le moyen d'une caméra fouineuse, attentive à ne rien laisser passer de ce qui peut être beau sans être pittoresque. Sur la Place Blanche du petit matin, celle qu'on ne voit jamais que la bouche pâteuse de tabac et d'alcool et les yeux lourds, Melville sait faire danser la balayeuse arroseuse sans une faute de raccord. Il faut saluer Jean-Pierre Melville : c'est un homme qui sait ce dont il parle : qu'un croupier n'est pas un garçon de café, qu'on peut gagner vingt fois de suite au Baccara, qu'un full au valet bat un brelan d'as, qu'un flambeur flambe.

L'interprétation, discutable sur le plan de l'élaboration psychologique, ne l'est guère sur le plan du style: Melville l'a soumise à sa chronique. Ce Duchesne au visage vieilli, qui dit faux et joue juste, cette belle petite plante d'Isabel Corey qui dit faux et joue juste, disent en vérité comme Melville l'a voulu. Ce qu'on perd d'un côté, on le gagne de l'autre. Je le soupçonne même, ce coquin de Jean-Pierre, d'avoir volontairement réduit les conditions de tournage à leur plus piteuse (et leur plus acrobatique) expression. Une petite caméra portative lui convenait bien mieux que toute autre : débarrassé d'un préjugé qui coûte cher à ses confrères, il a fort bien su, lui aussi, trouver la qualité de l'imperfection. Je salue encore ici Melville et j'accole à son nom celui de son opérateur, Henri Decae.

Je me suis toujours demandé pourquoi Decae n'était pas officiellement reconnu comme un des meilleurs chefs-opérateurs français. Les raisons qu'on me donne à cela me paraissent trop mesquines et trop ignobles pour être vraies. Toujours est-il que Decae est pour beaucoup dans la réussite finale de *Bob le Flambeur.* L'image est précise sans sécheresse, belle sans raffinement, séduisante sans être recherchée. Certaines petites prouesses sont bien agréables à l'œil et à l'esprit comme une belle phrase qui ne fait pas de l'œil. Exactement ce qui convenait à une chronique intelligente, poétique et charmeuse comme *Bob le Flambeur.*

Jean-Yves GOUTE.

# EN PASSANT PAR KARLOVY-VARY

## par Louis Marcorelles

Peu après le Festival de Cannes, les créateurs du film tenaient un solennel congrès avec force discussions et motions dans la petite salle du Musée de l'Homme. Il y fut souvent question des innombrables difficultés qui surgissent constamment en Occident devant le metteur en scène jaloux de son indépendance. Seul Zoltan Fabri, présent à ces réunions, songea un instant à exposer le côté oriental de la question. Pas plus au delà qu'en deçà du rideau de fer, le problème n'est jamais résolu d'avance.

La plupart des auteurs de film d'au delà le rideau de fer admettent, directement ou implicitement, qu'il fut un temps où, sous l'impulsion du trio soviétique Tchiaourelli-Guerassimov-Romm, il était pratiquement impossible de faire autre chose que de l'épopée rose-bonbon. Le cas le plus significatif de cette dictature idéologique est celui de Mark Donskoi, l'auteur de la célèbre trilogie Gorki, se refusant aussi bien à travailler dans la ligne Tchiaourelli (*Le serment*, *La chute de Berlin*) qu'à discourir dans quelque chaire de l'IDHEC soviétique, et réduit à subsister uniquement avec sa modeste allocation de metteur en scène.

### L'affaire Mitchourine

On se souvient aussi de l'affaire Mitchourine, vers 1947-1948, Dovjenko obligé de remanier tout son film. Expliquant au metteur en scène Kalfitz combien ce genre de contrainte artistique nous répugne en Occident, celui-ci me répondit tout de go : « *Le premier film de Dovjenko aurait touché, disons, un million de spectateurs. La version remaniée a été vue par des dizaines de millions de spectateurs* ». Grigory Rochal, également présent à cet entretien admit combien cette censure officielle avait porté « un grand coup » à Dovjenko. Il suffit, pour imaginer ce que pouvait être la première version du film, de songer au seul passage proprement lyrique de la version remaniée, la mort de la femme de Mitchourine et la fuite de Mitchourine désemparé dans la campagne. S'il y a peu de chances que nous connaissions jamais le *Mitchourine* original, il est heureux pourtant d'apprendre que nous verrons sous peu une victime encore plus célèbre de la dictature bureaucratique, la seconde partie de *Ivan le terrible* d'Eisenstein.

### L'affaire Teresin

Ici même en Tchécoslovaquie, Alfred Radok, le metteur en scène de l'admirable *Ghetto Teresin*, produit en 1948, vit son film, une fois achevé, purement et simplement mis au rancart pour « formalisme ». Alors que quelques rares spectateurs français eurent le privilège dès 1949 de l'applaudir éphémèrement dans un ou deux cinémas de la capitale, *Ghetto Teresin* ne commença à sortir timidement en Tchécoslovaquie, dans des villes de province, qu'en 1952-1953. Il fut projeté à Prague dans un cinéma de troisième ordre. Et Radok dut attendre six ans avant de pouvoir recommencer à travailler dans des studios. Entre temps il vivota dans un petit théâtre de la périphérie.

Si finalement la vérité parvient à se faire jour, si aujourd'hui un véritable vent de libéralisation idéologique souffle sur tous les pays de l'Est « depuis la mort de Prokofiev » (décédé quelques jours après Staline), comme l'on aime à dire ici, cette libéralisation n'a pas encore imprégné profondément les satellites, et en U.R.S.S. même, au terme de l'ère Cecil B. DeMille (comme l'écrivait récemment un critique tchèque pour définir le style Tchiaourelli mentionné plus haut), ce n'est qu'avec une extrême prudence qu'on part à la recherche de

nouveaux thèmes. Seuls les Hongrois, et nous commençons à nous en douter depuis Cannes et *Le Petit Carrousel de Fête*, veulent faire autre chose.

## Académisme en tout genre

Ne sachant trop que dire, rabâchant éternellement les mêmes histoires, nos cinéastes de ce côté-ci du rideau de fer donnent volontiers dans le pire formalisme : les Tchèques copient les Allemands, les Bulgares copient les Russes, les Russes se rabattent sur des recherches toujours plus poussées dans l'emploi de la couleur. Aucune spontanéité, aucune ambiguïté, de longs discours qui passent tels quels à l'écran. Le metteur en scène donne souvent l'impression d'être un simple exécutant du plan quinquennal section cinéma. Il voit tellement de choses dans son film, et je parle en référence à des explications orales ou écrites des intéressés eux-mêmes, qu'il lui faudrait encore une bonne dizaine de films pour arriver à bien s'exprimer.

Il est difficile, au cinéma comme en littérature, d'exalter les bons sentiments. Nous avons vu un film roumain, un film bulgare, s'essayer gauchement à sortir des sentiers traditionnels, vouloir glisser une note légère dans l'édification du socialisme. Mais on a l'impression que c'est le milieu décrit lui-même qui manque par trop de fantaisie et n'inspire que médiocrement l'artiste, si artiste il y a. Fait plus grave, alors qu'il devrait se sentir libre de toute tradition par trop accablante, le cinéaste qui a la chance d'œuvrer dans un pays vierge, cinématographiquement parlant, au lieu de profiter de l'aubaine, tombe aussitôt dans le prêche, ne connaît que l'histoire à raconter, et ignore complètement l'originalité profonde, la « spécificité », dirait Claude Mauriac, de son instrument.

Souvent les metteurs en scène de ces films, ayant à peine atteint la trentaine, n'ont déjà plus rien à dire avec leur caméra. Par contre on est surpris de la vitalité, de l'enthousiasme, et aussi de l'extraordinaire sens critique, de tant de jeunes comédiens et comédiennes des pays de l'Est (je pense surtout à Ann Katrin Bürger de Berlin-Est, à Tanya Konyoukhova de Moscou), on admire la foi, alliée à beaucoup de lucidité, de la jeune scénariste hongroise Judith Mariassy (*Un petit Bock de Blonde*), de tel journaliste tchèque. Mais l'auteur véritable du film, le réalisateur, ce *deus ex machina*, cet apprenti sorcier, on a l'impression qu'on ne compte qu'à demi sur lui. Impression renforcée par le fait qu'on insiste beaucoup ici pour créer des écoles de scénaristes, considérant comme essentiel le scénario bien cousu main.

## L'Est a besoin de l'Ouest

On comprend mieux, pour qui vit dans cette ambiance, terne, où tout vaut tout, pour peu que le parti soit d'accord, on comprend mieux, dis-je, le choc qu'a pu éprouver un Zoltan Fabri, doué d'un authentique tempérament de cinéaste, devant *Citizen Kane*, ou plus simplement à Cannes devant un film moyen, mais violent, tel *Plus dure sera la chute* de Mark Robson. Et on souhaiterait vivement que, la coexistence permettant enfin d'ouvrir grandement les portes, le jeune cinéma américain de Ray, Brooks, Aldrich, vienne instiller un peu de ce virus corrosif sans lequel le cinéma n'est que le pire des opiums du peuple. Nos amis tchèques, à l'hospitalité débordante, ne sont pas responsables du choix qui leur a imposé, au grand dam des spectateurs terriblement déçus, des films comme *Marty* ou *La meilleure part*.

On prouve le mouvement en marchant, il n'y a de grands festivals qu'avec de grands films. Il dépend pour beaucoup de nous à l'Occident de réviser entièrement nos conceptions quant à Karlovy-Vary, de comprendre qu'on veut terriblement du nouveau ici à l'Est. Les bureaucrates s'accrochent encore dur à leur table de travail, mais il est impossible que tant de jeunes énergies continuent à perdre leur temps à ressasser les vieilles formules. A l'Est comme à l'Ouest, l'artiste ne doit cesser d'inquiéter les bien-pensants, bourgeois ou prolétaires.

Louis MARCORELLES.

**Eric Rohmer**



# LES LECTEURS DES "CAHIERS"

## et la

# POLITIQUE DES AUTEURS

« La Politique des Auteurs » *c'est le titre d'un article que François Truffaut s'est longtemps proposé d'écrire. Mais, ce qui se conçoit bien, n'a besoin que de s'énoncer. Le mot court chez nous comme dans le camp adverse : ce slogan saisi au bond, fournit une nouvelle charpente au système de nos contempteurs. Ce dont nous accusent quelques-uns de nos lecteurs, ce n'est pas tant de prôner certains, au détriment d'autres que de les défendre avec une constance sans faille. Telle est l'opinion que notre collaborateur Barthélémy Amengual exprime avec une virulence et une concision qui me permettront d'omettre maintes missives à la prose plus diffuse ou plus timide :*

« Les paradoxes les plus irritants des *Cahiers du Cinéma*, du moins de leurs Jeunes-Turcs, tiennent à leur attitude critique, contradictoire seulement en apparence, devant les films qu'ils aiment.

D'une part, ils abordent les œuvres comme si elles étaient des météorites venues du ciel, auto-suffisantes, portant en elles-mêmes leur fin et leur commencement, univers complets, monades parfaites, face à quoi le critique n'a plus qu'à définir ses propres rapports, ses certitudes, ses illusions, ses ressemblances, ses valeurs. Auberges espagnoles, ou mieux, morceaux du monde, paysages où pique-niquer, les films renvoient aux critiques les préoccupations et les visages qu'ils leur prêtent. *A partir de quoi les astucieuses histoires d'un Hitchcock peuvent* devenir drames chrétiens, voire catholiques, et un certain néo-réalisme supérieur restituer, fût-ce dans l'absence, la présence concrète du divin.

Mais en dépit de cette position, qui tient l'œuvre sous le même regard qu'un fragment *donné* du monde — femme, fleur, golfe, caillou — qui donc ignore l'auteur, ses propos comme ses intentions, les *Cahiers du Cinéma* se réclament d'une politique des auteurs. Ils encensent une poignée de cinéastes auxquels ils attribuent, sans sourciller et sans aucune restriction, l'absolue paternité du moindre détail, de la plus chétive allusion, du plus fugace accent des *films produits par ces metteurs en scène et ce,* bien qu'ils n'ignorent évidemment pas qu'il y a

fort loin de la coupe des producteurs aux lèvres des réalisateurs, à Hollywood au moins autant qu'ailleurs. Tous les procès d'intentions valent alors s'ils servent à bâtir une métaphysique, à assujettir un style, à consolider une vision du monde. Mais ces mêmes procès d'intentions deviendraient d'indignes suspicions policières s'ils se proposaient d'apercevoir à quelles fins le film peut avoir été produit, qui il sert, qui il dessert (délibérément ou indirectement), de quoi il est le reflet.

Au fond, il n'y a d'auteurs, pour les *Cahiers du Cinéma*, que dans la mesure où cette présence invoquée renforce l'existence des films en tant que *monde*, en tant que *nature*. Plus le cinéaste est « auteur », plus aisément son film peut être glosé. De Dieu, seul Auteur parfait, la Création est infiniment indéfinie. Et du coup tombe la contradiction. Nos Jeunes-Turcs sont conséquents. Comme ces matérialistes du XVIII^e, qui se passent de Dieu en tout mais ont besoin d'un premier moteur, leurs univers cinématographiques — parfaites machines — revendiquent un Horloger.

Je n'aggraverai pas mon cas en ajoutant que les *Cahiers*, malgré qu'ils en disent, et souvent, ne me semblent pas soulevés d'une religion dévorante. Mais ils tiennent à ce que tout soit en ordre. Aussi ont-ils fait d'Hawks, d'Hitchcock et de quelques autres autant d'hypostases du Dieu des Philosophes.

Cependant il y a, c'est évident, des auteurs au cinéma. Mais à ces auteurs réels, et souvent, hélas ! plus nombreux qu'il ne faudrait pour un même film, les *Cahiers du Cinéma* préfèrent cet auteur idéal, avec un grand A, qu'en toute liberté ils construisent à partir des bandes qu'ils ont vues signées du même nom. Et le cercle idéaliste est ainsi bouclé. Films et auteurs réels (de tous ordres) échappent au monde et à l'histoire pour, devenus pur cinéma, entrer monnayer l'absolu dans les Musées de l'imaginaire.

Barthélémy AMENGUAL.

*J'accorderai à notre censeur que l'attitude qu'il réprouve chez nous n'est pas exempte de tout parti-pris, qu'il ne s'agit pas (bien que le nombre des heureuses surprises l'emporte sur les malheureuses) de l'affirmation d'un fait constamment vérifié, mais d'une ligne de conduite, d'une politique pour tout dire. Cette foi, si foi il y a, de plus prudents que nous l'avaient partagée. Alain, qui ne passe pas pour un mauvais maître, en avait fait même un de ses dadas, invoquant à la rescousse Chateaubriand et son idée de la « critique des beautés ». Si l'Université aime, pour le présent, à peser chichement le pour et le contre — timidité louable mais stérile — elle se montre en général plus généreuse et plus entière à l'égard du passé. Il n'est pas jusqu'au* Petit Larousse *qui ne se soit dans sa dernière édition, mis au pas. Nous n'y voyons plus sur les planches des Beaux-Arts, les Baigneuses de X... côtoyant la Bataille de Y..., mais un Braque, un Botticelli, un Brueghel à plus juste titre accolés. Dans tous les domaines, aujourd'hui, peinture, musique, littérature, la politique des morceaux choisis cède le pas à celle des œuvres complètes. Ce qui reste, ce ne sont pas des œuvres, mais des auteurs, et, au cinéma, à lire les programmes des cinés-clubs et des cinémathèques, je gage qu'il n'en sera, à tort ou à raison, pas autrement. Le nom du metteur en scène prend, sur les affiches, la place d'honneur, et c'est justice. Je sais que l' « absolue paternité du moindre détail » ne lui est pas accordée en même temps que sa carte professionnelle. A lui de la conquérir et nous constatons qu'il y parvient, s'il a un minimum de caractère, d'autorité, de génie, qu'il ait nom Fritz Lang, Ophüls, Hitchcock ou Renoir. Le film est pour lui une architecture dont les pierres ne sont pas — ne doivent pas — être filles de sa propre chair. Nul ne lui dénie le droit de graver son nom à la base du monument, même s'il n'a pas manié la truelle ou le cordeau. La comparaison qu'avance B. Amengual est juste : l'univers de la création esthétique est un monde de causes finales, régi par une volonté autocratique. L'idée d'un Dieu horloger, d'un démiurge n'est-elle pas empruntée à l'Art ?*

*Et d'ailleurs à ces « auteurs réels » (je suppose que B. A. entend par là les collaborateurs du patron, photographe, décorateur, musicien ou scénariste) nous leur faisons, ce me semble dans ces Cahiers, une place que nos confrères des quotidiens ou hebdomadaires n'ont pas toujours le temps de leur accorder. Alors ? Notre péché est moindre, s'il n'est que d'intention. Où sont les casuistes ?*

*Un seul cinéaste a joui, jusqu'à présent du privilège qu'on refuse à nos poulains. Ne pas admirer son œuvre en bloc, déceler en elle la moindre influence, prôner tel de ses films au détriment de tel autre serait un crime de lèse-majesté. A lui seul le droit d'être comparé à Shakespeare, Molière, Bach, ou je ne sais, sans soulever les tollés. Vous avez deviné : il s'agit*

du « plus grands des cinéastes, du plus grand génie de notre siècle, de l'un des six premiers créateurs de tous les temps, Charles Spencer Chaplin ».

*Tels sont les titres de gloire que lui décerne, au long des 17 pages dactylographiées qu'il nous adresse, M. Georges Collonges du Havre. L'admiration de notre correspondant pour l'auteur de* La Ruée vers l'Or *est si vive, que le plus chaplinien d'entre nous, à peine en course, se verrait décroché de plusieurs longueurs. Voyez plutôt la* note numéro 8 :

« Il est bien entendu que : placer Chaplin au second rang, lui faire partager une première place, ou l'y placer seul mais à une distance insuffisante de son suivant immédiat, sont trois éventualités qui se confondent avec celle de le placer au-dessous de tout et encore je préfère celle-ci. »

*Incapables, donc, de nous mettre au pas, contentons-nous de nous laver de certaines accusations de détail.*

*La huitième :* « Je possède vingt-sept *Cahiers du Cinéma*. Il n'en est aucun qui ne soit consacré à Chaplin. Il n'en est aucun qui lui accorde un article. Il n'en est même aucun qui *lui rende hommage en quelques lignes.* »

*M. Collonges a joué de malchance. Du numéro 1 au numéro 50, 11 rubriques ont été consacrées à son idole (le même nombre exactement qu'à Hawks).* Limelight *a même eu l'honneur d'être évoqué cinq mois de suite.*

*La dixième :* « Les Cahiers semblent ignorer que Chaplin tourne un film actuellement. »

*Nous n'avons rien dit, en effet, d'*Un Roi à New-York *dont le montage est en cours. Nous aurions été heureux de lui consacrer une de nos* Photos du mois ; *mais black-out total avant la sortie officielle : telle est la volonté formelle de Chaplin. Tout est bouclé, cadenassé, rien, pas un son, pas un éclat de projecteur n'a filtré.*

*L'amour que porte notre correspondant à l'œuvre de Chaplin est un exemple parfait du phénomène de la* « cristallisation » *cher à Stendhal. Charlot est pour lui partout présent, dans le style de Robert Aldrich (qui fut son assistant pour* Limelight, *mais n'en a pas moins, depuis, fort bien volé de ses propres ailes), dans la cavatine du quatuor de Beethoven opus 130, dont il prend soin de nous retranscrire les premières mesures.*

*Loin de moi la pensée de m'indigner d'un tel rapprochement. Je porte Beethoven en général, et le XIII^e^ quatuor en particulier, plus profond dans mon cœur que tous les Renoir et Murnau du monde, mais le cinéma est le seul de tous les arts contemporains qui ait su me mener là où seule, jusqu'ici, m'avait conduit la Musique. Des arguments de cette sorte me touchent, bien qu'ils ne puissent, à proprement parler, convaincre. Que ceux qui y sont insensibles n'y voient l'indice de nul pédantisme. On nous reproche notre manie de l'allusion picturale, musicale ou littéraire : marque, qu'on veuille me croire, non d'une volonté de briller, mais du feu d'une passion, qui glane, partout où elle peut le trouver, le bois le plus propre à recueillir ses étincelles.*

*Mesquines sont les barrières qu'on voudrait établir entre les différentes formes d'arts et, à l'intérieur de chacune d'elles, entre des genres prétendus inégaux en dignité :*

« Porter aux nues *Gentlemen prefer blondes* », *nous écrit de Bruxelles M. Roger Bock,* « n'est pas un acte de défi, un peu gratuit, mais chose normale de la part de gens qui aiment le cinéma intelligent sous toutes ses formes. Il n'y a pas de genres mineurs : il y a le bon cinéma et le reste. Et l'épopée du ventilateur qu'est *Seven Year Itch* c'est du cinéma, comme l'épopée de l'écrémeuse qu'est la *Ligne Générale.* »

*Notre ligne de conduite, comme on voit, ne rencontre pas uniquement des critiques. La tenir sans excès, mais rigoureusement, n'est-il pas la meilleure façon de plaider la cause du bon cinéma, de proclamer que le film est une œuvre d'art et mérite à ce titre des égards qui lui sont trop souvent refusés ?*

« Une lecture « au crible » des programmes de cinémas m'a permis que je voie *La Peur* de Rossellini au Pathé Montparnasse. Il est scandaleux que des films de cette importance puissent être présentés, si l'on peut dire, sans que la presse même spécialisée en fasse mention. Aucune publicité, aucune mention même dans les quotidiens qui indiquent chaque semaine et présentent en quelques lignes les films nouveaux. Truffaut dans *Arts*, Bazin dans *France-Observateur* s'en sont justement indignés. Il est aisé après cela d'écrire ou de déclarer à la Radio que Rossellini est fini, à bout de talent, à court de sujets. Il faut faire des prodiges pour voir ses films, surtout lorsqu'on réside hors de Paris ; encore n'avons-nous pas vu *Jeanne au Bûcher*, non plus que *Dov'e la Liberta*. Il y a trop de scandales de ce genre dont les organes corporatifs se

font les complices. *Le Film Français* reste malheureusement le seul guide de beaucoup d'exploitants ; et les études mensuelles de la C.C.C., quoique plus satisfaisantes et plus souples que naguère, dressent encore des barrières très rigides qu'on voudrait justifier par des jugements très sévères et peu flattés sur le spectateur moyen. On en est encore au temps barbare dans les rapports de la distribution et du public.

Daniel BRICON, à Tigy (Loiret).

*D'autres servitudes, le plus âpre combat, aura du mal à les faire crouler.*

« Vous rendez-vous compte, de Paris, des conditions faites au cinéphile provincial ? Je parle de ce qui se passe à Tunis, mais il en est de même en France, en dehors de Paris, puisque les circuits de distribution sont les mêmes. Autrefois, il n'y avait de bon théâtre qu'à Paris ; aujourd'hui, le théâtre se décentralise mais il n'y a qu'à Paris que l'amateur de cinéma peut être contenté.

Je ne parlerai pas des débuts ou fins de bobine escamotés pour raccourcir un programme trop chargé, ni de l'absurde manie de projeter tous les films sur écran large, ce qui détruit complètement le cadrage. La généralisation du doublage reste l'inconvénient le plus grave.

Nous ne voyons pratiquement jamais de films en V. O. Et le public est malheureusement d'accord. J'en arrive à ne plus discuter de cette question autour de moi sous peine de passer pour le dernier des snobs. Alors qu'un peu d'entraînement suffirait à faire apprécier la V. O. et pourrait renverser le courant d'opinion. Pourriez-vous me dire à quels interdits se heurterait la suppression pure et simple du doublage? Si les films doublés font moins de recette que les films en V. O., leur interdiction aiderait peut-être le Cinéma Français. Les spectateurs non parisiens sont-ils définitivement condamnés à ne voir que défigurés et trahis des chefs-d'œuvre comme *Limelight, La Strada, Le Fleuve*, etc..., et ceux qui ne manqueront pas d'éclore dans l'avenir ?

Maurice HUET (Radio Tunisie).

*Les lettres de nos lecteurs ont été particulièrement nombreuses ces temps-ci. La moitié du numéro (les 17 pages de M. Collonges non comprises) ne suffirait pas à les accueillir. Et puis, certaines remarques, amicales ou hostiles, qui nous sont faites, n'apportent rien de neuf à celles que nous avons mentionnées les mois précédents. Cette répétition menace d'être fastidieuse, sans faire progresser d'un pouce le débat. Usant donc de notre « droit divin », nous citerons, en guise de péroraison, ce « petit journal intime » d'un cinéphile modèle :*

Messieurs,

Puisque vous offrez à vos lecteurs de les lire, souffrez donc de lire ces quelques pages.

Comme Françoise Sagan et apparemment F. Truffaut, j'ai passé l'été à Paris. Et quelle meilleure aubaine pour un amateur de cinéma. Pour vous en persuader voici mon emploi du temps :

16 juin : *M. Arkadin*. Bon départ pour cet itinéraire cinématographique beaucoup moins dangereux mais tout aussi pittoresque que celui de Van Stratten.

18 juin : J'apprends qu'on peut voir aux Agriculteurs *Jeanne au Bûcher* dans le cadre du Festival de Paris. Je galope à la séance de 20 heures. Las ! c'était en matinée. On me propose Tueurs de Dames. C'est maigre.

24 juin : *Festival du Cinéma d'Animation* au Studio Bertrand. Un régal où je reste trois séances, non point tant pour laisser s'évaporer le sel de *Blinkity Blank* que pour revoir *Les Voisins* de MacLaren, *Le Roi Lavra, Azur* et l'adorable Nelly Blé de *Rooty Toot Toot* dont je suis depuis éperdûment épris.

26 juin : Un Hitchcock inattendu *Lifeboat !*

3 juillet : *L'Homme au bras d'or* dont je resterai longtemps intoxiqué sans m'expliquer les raisons de mon plaisir.

7 juillet : *Le Mystère Picasso*. Bravo pour le clown dirait Edith. Belle prouesse de Clouzot. Mais à qui attribuer la responsabilité de la pornographique musique de Auric ?

10 juillet : *Le Plaisir* au Studio Parnasse... Emballé, j'ai eu la curiosité de savoir ce que les *Cahiers* en avaient dit. Après de laborieuses recherches je n'ai trouvé qu'un écho assez

mal intentionnné paru entre le tournage et la sortie (numéro 8, page 59). Après la sortie, le néant. Messieurs des *Cahiers* voilez-vous la face.

13 juillet : *Ornifle*. Il ne faut pas négliger le théâtre. Ainsi Anouilh et *Ornifle* m'ont permis de constater, huit jours après, *l'oubli total dans lequel j'ai laissé* choir cette pièce, l'une des meilleures de la saison. Alors que cinq mois après *Rebel without a cause* est encore tout chaud en moi. Alors que quatre ans après *Le Fleuve* rassemble en moi de vieilles mélancolies. Alors que dix ans après *Monsieur Verdoux* ne m'a pas quitté.

15 juilllet : *La Tour de Nesle*. On voit cela sans déplaisir et l'on cherche à quel signe reconnnaître un film d'auteur. Que diable allait faire Gance dans cette... ? Puis on réfléchit et l'on finit par reconnaître qu'entre *Les Orgueilleux* et *La Tour de Nesle* il y a tout l'écart qui existe entre un film intellectuel et un film sympathique, et, entre un film de Delannoy et un film de Gance, *tout l'écart qui existe entre un film* ennuyeux et un film passionnant.

19 juillet : *The Strange door*.

21 juillet : *Sourires d'une Nuit d'été*.

22 juillet : *La Règle du Jeu*. Le rapprochement entre ces deux films m'a permis de constater que la prétendue inspiration commune de Bergman et de Renoir se réduit à bien peu de choses.

27 juillet : *Rebecca*, qui dans sa première partie est un exemple remarquable des obsessions de *Hitchcock, deviendra un thème classique* pour les élèves de l'an 1000 du cinéma.

29 juillet : *La Peur*, le film le plus passionnant de cet été, le plus rossellinien, le plus chrétien. La critique d'André Bazin dans *France-Observateur* soulève la question du milieu social et malgré ses précautions me paraît omettre justement que le choix de ce milieu n'est pas involontaire. A quoi bon regretter le choix du roman de Stephan Zweig, si, justement, ce thème a permis à Rossellini de réveiller ses mythes familiers ?

2 août : *Rebel without a cause*, deuxième vision.

4 août : *While the City sleeps*. A la sortie, une dame du meilleur monde émet avec d'ineffables accents à la Marie Chantal, ce jugement définitif : « *Un film d'été.* »

8 août : *A l'Ombre des potences*. Abandonnant tout espoir de voir la V. O. je me résigne à aller voir un doublé. James Gagney y est affligé d'une voix aiguë qui nous fait craindre pour la virilité de son double. Et dire que de tels sacrilèges restent impunis !

10 août : *Les Amoureux*, film agréable. Citez-moi donc trois films où les cheveux de l'héroïne jouent à certains moments un rôle important. Vous donnez votre langue au chat ? Il s'agit tout simplement d'*Okasan*, du *Rouge et le Noir*, et de *Roman Holidays*...

11 août : *The Searchers* dont Truffaut, *dans Arts, démonte avec* une inquiétante clairvoyance de chirurgien les tics et qui, néanmoins, et par son rabâchage des poncifs fordiens, me plaît.

16 août : *A l'Est d'Eden*. Mis à part les grandiloquents rappels bibliques de Steinbeck, un très beau film. Rentré chez moi, je fouille dans ma collection des *Cahiers*. Voilà ce que je lis : « *Kazan a du talent mais des tas de défauts ; ceux de tous ses films sont réunis ici ; James Dean copie Marlon Brando à un point qui est difficilement supportable.* » Que Dean ait eu beaucoup de progrès à faire pour jouer son rôle de *Rebel without a cause* ou que Ray l'ait *mieux utilisé, c'est bien certain. Mais tout de même* dans *East of Eden* sa création n'en demeure pas moins bouleversante et méritait autre chose que cet écho signé conjointement par... A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, C. Chabrol, et J.-J. Richer. Cherchez le coupable. Heureusement qu'après la sortie du film à Paris, Truffaut rétablit l'échelle des valeurs dans un bon article et rend à Kazan et à Dean ce qui n'est dû qu'à Elia et à James.

23 août : *Les Cahiers* n'ont pas encore paru... les paresseux !

Aujourd'hui 25 août, il me reste à voir d'ici huit jours : *Les Dernières Vacances*, de Leenhardt et *Les Assassins du Dimanche*, de Joffé. Et après vivement quelques vacances et un peu d'air pur.

Merci de votre patience et comme disait Pline (Le Jeune) :

*Vale*.

Roger MALMAZET à Paris.

**Eric ROHMER.**

# FLASH SUR LE CINÉMA INDIEN

## par T. M. Ramachandran

L'industrie cinématographique indienne a quarante-trois ans aujourd'hui. Le premier film muet indien, *Raja Harishchrandra*, fut réalisé par Dadasaheb Phalke. Avec le temps, l'industrie du film en Inde progressa et le premier film parlant fut tourné en 1931. C'était *Alam Ara*, produit par Ardeshir Irani. Le film sortit à Bombay le 14 mars 1931. Le public l'acclama comme une merveille de l'écran et l'enthousiasme sincère des spectateurs et des producteurs ouvrit la voie à la croissance ininterrompue de l'industrie cinématographique en Inde.

Durant les quatre dernières décades, l'Inde a produit 8.000 films. Très peu d'entre eux ont été déficitaires. Pour l'instant l'Inde produit en moyenne 250 films par an ; la moitié en est tournée à Bombay, le Hollywood de l'Inde. Deux autres centres de production importants sont ceux de Calcutta et de Madras. Les films faits à Calcutta sont d'ordinaire en dialecte bengali, tandis que les films faits à Madras sont en dialectes tamil et telugu. Quelques films réalisés à Poona, un autre petit centre de production, sont en dialecte marathi. Il y a en tout 65 studios en Inde.



Les films indiens ont du succès non seulement en Inde, mais aussi en Moyen et Extrême-Orient. Ils n'ont jusqu'à présent fait que de très fugitives incursions sur les marchés européen et américain, mais les producteurs indiens espèrent, dans un proche avenir, développer leurs exportations grâce à l'appui des magnats de ces marchés.

Comme tout autre pays, l'Inde fait plusieurs types de films : peintures sociales, drames noirs et psychologiques, comédies, films musicaux et de pure évasion. Les metteurs en scène ont débattu de nombreux problèmes : l'enfance délinquante, le problème de la dot, l'inégalité sociale, la pauvreté, le chômage, le remariage des veuves, etc... et leurs films ont été particulièrement appréciés par le public. La musique joue un grand rôle dans les films indiens. En moyenne, au moins 8 ou 10 chansons sont incluses dans chaque film, et en fait il n'existe que très peu de films sans chansons.

Il y a environ 3.500 salles de cinéma, y compris les cinémas ambulants, dans toute l'Inde. Il faut reconnaître que, pour un pays aussi vaste avec quatre cents millions d'habitants, le nombre des salles est bien trop faible, si l'on compare aux autres pays. Très prochainement, l'Inde espère construire plus de cinémas afin de répondre aux besoins de la population.



L'industrie cinématographique en Inde est une entreprise privée. Le Gouvernement de l'Inde fait des actualités et des documentaires ; il produit une bande d'actualité chaque semaine et annuellement, une quarantaine de documentaires sur les différents aspects de la vie en Inde. Les producteurs indiens se consacrent principalement aux films de long métrage. Les actualités et documentaires faits par le Gouvernement sont obligatoirement programmés avec les films produits par les producteurs indépendants. Chaque année, il y a plus de six cents millions de spectateurs en Inde.

Le prix de revient moyen d'un bon film est de 600.000 roupies (environ 65 millions), dont 25 % destinés aux salaires des artistes. Les artistes sont professionnellement libres. Ils travaillent parfois dans dix productions simultanément ! L'industrie cinématographique occupe environ 20.000 personnes.

Les films sont censurés et passent devant l'Office Central des Censeurs du Film (désignés par le Gouvernement de l'Inde), constitué d'officiels et de non-officiels, avant d'être projetés dans les salles. L'Office des Censeurs est généralement prudent. Les scènes violentes, sexuelles ou criminelles outrées sont coupées. Les films susceptibles de blesser des pays étrangers sont très souvent interdits.

Le plus haut prix d'un ticket de cinéma est de 2 roupies, 10 annas (environ 265 francs), tandis que le plus bas est de 10 annas (soit 45 francs). La taxe sur les spectacles, perçues sur les recettes des cinémas, est de 35 %.

Le capital investi annuellement dans l'industrie cinématographique indienne est de 25 millions de roupies (2.750 millions) et les rentrées sont légèrement supérieures aux dépenses. Les producteurs indiens espèrent développer et moderniser encore considérablement leur industrie : ils en ont déjà donné les preuves.

L'occasion offerte à l'Inde de participer aux différents festivals internationaux lui permettra peut-être de développer son marché à l'étranger, ce qui contribuerait à accélérer le développement de l'industrie cinématographique indienne.

T.-M. RAMACHANDRAN.

---

## AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

| | |
|---|---|
| Jacques Audiberti | Pour saluer Huston. |
| Jacques Becker | Vacances en Novembre (scénario inédit). |
| Jean Cocteau | Les Dames du Bois de Boulogne (dialogues). |
| J. Doniol-Valcroze et J. Rivette | Entretien avec Jean Cocteau. |
| Carl Th. Dreyer | Réflexions sur mon métier. |
| Lotte H. Eisner | Notes sur Stroheim. |
| Lotte H. Eisner | Rétrospective Dreyer. |
| Federico Fellini | Moraldo in Città (scénario inédit). |
| Pierre Kast | Le Chant du Hitchcock. |
| Fereydoun Hoveyda | Génie de Fredric Ermler. |
| Jean-Jacques Kim | Orphée et le Livre des Morts Thibétains. |
| Gavin Lambert | Lettre d'Hollywood. |
| Fritz Lang | Mon expérience américaine. |
| Edouard L. de Laurot | Rencontre avec John Huston. |
| Roland Monod | En travaillant avec Robert Bresson. |
| Nicholas Ray | En tournant Rebel without a Cause. |
| J. Rivette et F. Truffaut | Entretiens avec Max Ophuls, Nicholas Ray. |
| Roberto Rosellini | Dix ans de Cinéma (suite). |
| François Truffaut | Rencontre avec Robert Aldrich. |
| F. Truffaut et L. Marcorelles | Rencontre avec Zoltan Fabri. |

et des textes de : Robert Aldrich, Richard Brooks, Robert Florey, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Alex Joffé, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Marx Brothers, Max Ophuls, Georges Sadoul, Anne Vernon et King Vidor.

# FILMS SORTIS A PARIS DU 8 AOUT AU 11 SEPTEMBRE

## 9 FILMS FRANÇAIS

*Les Pépées au service secret*, film de Raoul André, avec Claudine Dupuis, Michèle Philippe, Louise Carletti, Tilda Thamar, Raymond Souplex. — Suite d'une série que l'on ne sait plus trop comment qualifier. Vivement *Les Pépées Invisibles*.

*Le Sang à la tête*, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Paul Frankœur, Renée Faure, Monique Mélinand, José Quaglio. — Moins scandaleux de la part de Grangier qu'on aurait pu le craindre. Par contre, l'humour de Michel Audiart est, quoiqu'on en dise, très inférieur à celui du Sapeur Camenbert.

*C'est arrivé à Aden*. — Voir critique dans ce numéro, p. 49.

*Je plaide non coupable*, film d'Edmond T. Gréville, avec Frank Villard, Andrée Debar, Barbara Laage, John Justin, Betty Stockfeld. — En plaidant l'irresponsabilité, Gréville aurait eu plus de chances d'être acquitté : on l'aurait simplement enfermé à Pont-aux-Dames.

*Bob le Flaneur*. — Voir critique dans ce numéro, p. 51.

*Goubbiah, mon amour...*, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Robert Darène, avec Jean Marais, Delia Scala, Charles Moulin, Gil Delamare, Helena Manson. — Inutile de faire le voyage yougoslave pour si peu, Darène d'un jour...

*Les Insoumises*, film de René Gaveau, avec Jany Holt, Odile Versois, Jacques Berthier, Maurice Teynac. — Ce sale Gaveau n'a qu'un clavier bien réduit. Pauvre Odile Versois, condamnée aux inepties françaises comme anglaises.

*Gervaise*. — Voir critique dans ce numéro, p. 42.

*Fernand Cow-Boy*, film de Guy Lefranc, avec Fernand Raynaud, Dora Doll, Pierre Dudan, Noël Roquevert. — Dommage que Lefranc n'aît pas su tirer meilleur parti d'un scénario si bien truffé de gags.

## 1 FILM RUSSE

*Trois Hommes sur un Radeau*, film en Sovcolor de Michel Kalatozov, avec B. Merkouriev, B. Tchirkov, A. Borissov, A. Gribov. — Ne brillent ni par leur humour ni par leurs couleurs, continûment jaunâtres.

## 20 FILMS AMERICAINS

*The Searchers* (*La Prisonnière du Désert*), film en VistaVision et en Technicolor de John Ford, avec John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood. — Nostalgie de Ford pour ses anciens westerns : nostalgie des fordiens pour ses anciennes prouesses. Regrets de voir un bon scénario gâché : agacement devant le jeu sempiternellement « à l'irlandaise » des interprètes surtout féminins.

*Martin Luther* (*La Vie de Martin Luther*), film de Irving Pichel, avec Niall McGinnis, John Ruddock, Pierre Lefèvre, Guy Verney, Alastair Hunter. — L'honnêteté du producteur Louis de Rochemont est légendaire. Malheureusement Pichel n'est pas Dreyer.

*Ambassador's Daughter* (*La Fille de l'Ambassadeur*), film en CinemaScope et en Technicolor de Norman Krasna, avec Olivia de Havilland, John Forsythe, Myrna Loy, Adolphe Menjou, Edward Arnold. — Krasna est un obsédé de la symétrie : personnage toujours au milieu de l'écran cinémascopique, avec autant de figurants ou de candélabres à droite qu'à gauche. Or, quoi de plus démoralisant que la symétrie ?

*The Magnificent Matador* (*Le Brave et la Belle*), film en CinemaScope et en Technicolor de Budd Boetticher, avec Maureen O'Hara, Anthony Quinn, Richard Denning, Thomas Gomez. — Boetticher continue à œuvrer dans la sympathie. Toutefois, ancien toréador luimême, il renouvelle presque ici l'exploit de sa *Dame et le Toréador*.

*Earth versus the flying saucers* (*Les Soucoupes volantes attaquent*), film de Fred F. Sears, avec Hugh Marlowe, Joan Taylor, Donald Curtis, Charles Evans. — Ayant écumé toutes les villes, Sears s'en prend désormais au ciel. S'il n'est pas fort de café, n'empêche qu'il se sucre en attendant. Il y a martien sous coupe...

*Brigadoon*. — Voir critique dans ce numéro, p. 44.

*Rains of Ranchipur* (*La Mousson*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Jean Negulesco, avec Lana Turner, Richard Burton, Fred McMurray, Joan Caulfied, Michael Rennie. — C'est ennuyeux comme la pluie : pas un éclair de génie. *La Mousson* au Rex avec *La Féerie des Eaux* à l'entracte, quel gag : histoire d'eau.

*Jubal* (*L'Homme de nulle part*), film en Cinemascope et en Technicolor de Delmer Daves, avec Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French, Felicia Farr. — Spectacle d'été idéal. La beauté des paysages et de la photo fait excuser les raccords, tous faux. Glenn Ford est toujours aussi parfait, Borgnine arrive à tenir le coup, quant à Rod Steiger, il confirme sa candidature au titre de plus mauvais acteur de l'année.

*The Naked Street* (*Le Roi du Racket*), film de Maxwell Shane, avec Farley Granger, Anthony Quinn, Anne Brancroft, Peter Graves, Else Neft. — Incontestablement le champion du tennis-barbe. Shane, l'homme des navets éperdus, perd la partie.

*The Revolt of Mamie Stover* (*Bungalow pour Femmes*), film en CinemaScope et en DeLuxe, de Raoul Walsh, avec Jane Russel, Richard Egan, Joan Leslie, Agnes Moorehead. — « *Il suffit de croire assez aux choses pour qu'elles existent* », disait l'Ancêtre des *Bas-Fonds*. Walsh croit à Mamie, qui se mordit les doigts d'avoir voulu goûter aux îles Sandwich; il y croit et nous y faire croire. La justesse et l'élégance du ton se résument en un mot : classicisme. Jane Russell ne joue pas; elle *est* Mamie Stover.

*My Sister Eileen. — Voir critique dans ce numéro, p. 47.*

*Alexander The Great* (*Alexandre le Grand*), film en CinemaScope et en Technicolor de Robert Rossen, avec Richard Burton, Frederic March, Claire Bloom, Danielle Darrieux. — Cet Alexandre est moins bon stratège que Newsky. Rossen le Minus écrit le grec comme il danse le mambo.

*Comanche*, film en CinemaScope et en Technicolor de George Sherman, avec Dana Andrews, Linda Cristal, Kent Smith, Henry Brandon. — Les Indiens sont dans la plaine : air connu.

*Slightly Scarlet* (*Deux Rouquines dans la Bagarre*), film en SuperScope et en Technicolor d'Allan Dwan, avec Arlene Dahl, Rhonda Fleming, John Payne, Ted de Corsia. — Très rousses et très putains. Rhonda Fleming a de l'architrave et Arlene Dahl du socle; Dwan, néanmoins, n'aura pas *l'honneur de nos colonnes.*

*African Lions* (*Lions d'Afrique*), film en Technicolor de Walt Disney, commentaire français dit par Robert Dalban. — Les grandes chasses à la portée de tous. Depuis *Désert Vivant*, la série malheureusement prospère ; c'est la vie !

*Revenge of the creature* (*La Revanche de la Créature*), film de Jack Arnold, avec John Agar, Lori Nelson, John Bromfield, Nestor Paiva. — La réussite n'est pas égale à celle de *L'Etrange Creature du Lac Noir*, et l'absence de Julia Adams se fait cruellement ressentir. Mais il n'en demeure pas moins que Jack Arnold est doué pour ce genre d'ouvrages.

*That certain Feeling* (*Si j'épousais ma Femme*), film en VistaVision et en Technicolor de Norman Panama et Melvin Frank avec Bob Hope, Eva-Marie Saint, George Sanders, Pearl Bailey. — Cette morne comédie confirmerait, s'il en était besoin, qu'il ne nous arrivera rien de bien frank par le canal de Panama.

*The Tall Texan* (*Les Démons du Texas*), film de Elmo Williams, avec Lloyd Bridges, Marie Windsor, Lee J. Cobb. — Elmo Williams ? Un nouveau venu dont on se serait bien passé. Elmo de la fin.

*The Indian Fighter* (*La Rivière de nos Amours*), film en CinemaScope et en Technicolor d'André de Toth, avec Kirk Douglas, Elsa Martinelli, Walter Abel. — Toth le borgne arriverait à nous faire croire qu'il est aveugle et les yeux d'Elsa ne valent pas un triolet.

*The Harder they fall* (*Plus dure sera la Chute*), film de Mark Robson, avec Humphrey Bogart, Jan Sterling, Rod Steiger. — La sincérité et la conviction du ton forcent l'adhésion ; Robson a raison de choisir la liberté : il a tout à y gagner.

## 5 FILMS ITALIENS

*La Ladra* (*Les Anges aux Mains noires*), film de Mario Bonnard, avec Lise Bourdin, Fausto Tozzi, Henri Vilbert, Piero Ciagnoni, Lyla Rocco. — Ils méritent qu'on leur passe un savon. D'autres eurent la figure sale : aucun rapport.

*Il Bigamo* (*Le Bigame*), film de Luciano Emmer, avec Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Giovanna Ralli, Franca Valeri, Marisa Merlini. — Assez réussi dans le genre léger, froufroutant, mais honnête; l'illégimité est une source inépuisable de quiproquos. Mais il est légitime de se montrer plus exigeant envers Emmer.

*Un Giorno in Pretura* (*Les Gaietés de la Correctionnelle*), film de Steno, avec Sophia Loren, Silvana Pampanini, Pepino de Filippo, Alberto Sordi, Walter Chiari. — *En passant* par la Loren, Steno a perdu sa dactylo Monicelli et n'en a pas trouvé le talent pour autant.

*Il Falco d'Oro* (*La Vengeance du Faucon d'Or*), film en Ferraniacolor de C.-L. Bragaglia, avec Nadia Grey, Massimo Serato, Anna-Maria Ferrero, Frank Latimore. — Méfiez-vous du faucon dit d'or. Tout ce qui brille...

*Il Tresoro del Bengala* (*Le Trésor du Bengale*), film en Ferraniacolor de Gianni Vernuccio, avec Sabu, Georges Poujouly, Luisa Boni, Luigi Tosi, Manuel Serrano. — L'âge venant, Sabu s'habille et nous entraîne au Bengale, qui n'est pas le Pérou.

### 2 FILMS ANGLAIS

*O Rosalinda!* (*Oh! Rosalinda*), film en CinemaScope et en Technicolor de Michael Powell et Emric Pressburger, avec Ludmilla Tcherina, Mel Ferrer, Michael Redgrave, Anton Walbrook. — Depuis quelques lustres, Powell et Pressburger comptent l'un sur l'autre pour assurer la mise en scène des films dont chacun croit que l'autre a écrit le scénario. S'ils s'obstinent à faire du cinéma, c'est qu'il faut bien manger : question de vie ou de mort.

*The Loser takes all* (*Qui perd gagne*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Ken Annakin, avec Rossano Brazzi, Glynis Johns, Robert Morley. — Il serait temps pour les réalisateurs anglais de changer de devise : qui gagne ne perd pas, par exemple.

### 1 FILM MEXICAIN

*Palma de tu mano* (*Mains Criminelles*), film de Roberto Gavaldon, avec Arturo de Cordoba, Carmen Montejo, Leticia Palma. — Gavaldon et Cordoba, la main dans la main, nous offrent une mexicanade d'une assez bonne cuvée. Le film est aussi moite que le climat.

---


# CAHIERS DU CINÉMA

*Revue mensuelle du cinéma*

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

**Directeur-gérant : L. KEIGEL**

●





25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

| Abonnement 6 numéros : | | Abonnement 12 numéros : | |
|---|---|---|---|
| **France, Union Française ..** | **1.375 Frs** | **France, Union Française ..** | **2.750 Frs** |
| **Etranger ..............** | **1.800 Frs** | **Etranger ...............** | **3.600 Frs** |

*Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs*

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).**

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

*Le Directeur-Gérant :* L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1956.




BIARD
BOUCHARA
C.C.C.
Cie ALGERIENNE DE BANQUE
CLUB ELYSEES MATIGNON
GALERIES LAFAYETTE
GRAND MARCHE
PARKING'S DE LA MADELEINE
TOILE D'AVION

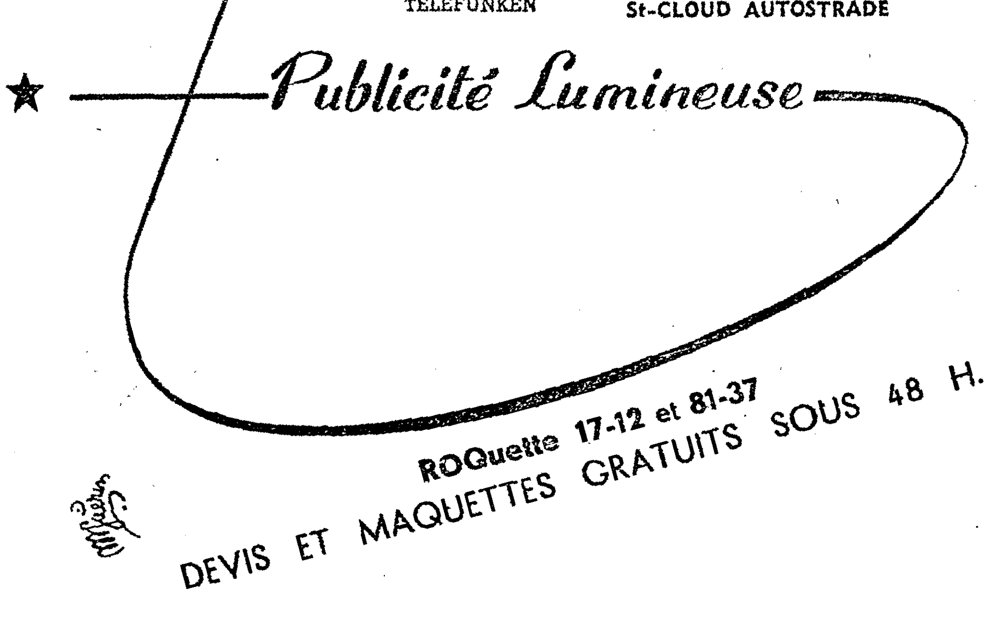
RÉFÉRENCES

# Ets NEON COPEL

23, AVENUE PHILIPPE-AUGUSTE — PARIS-XIe

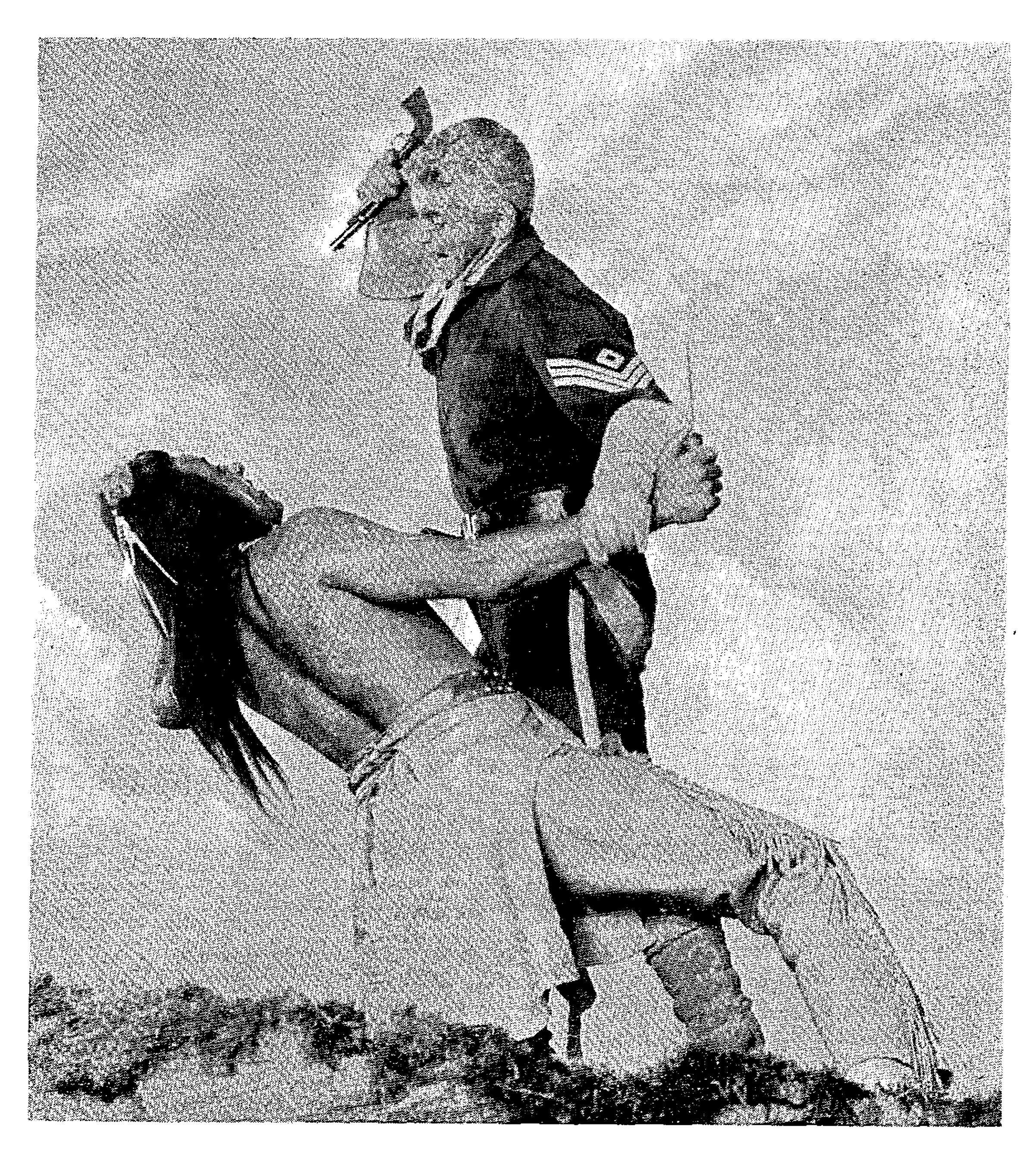
QUELQUES

| | |
|---|---|
| BAS LE BOURGET | RICHELIEU-DROUOT |
| BISQUIT | OPERA |
| BRANDT | CHAMPS-ELYSEES |
| COCA-COLA | BRUXELLES |
| DUBONNET | OPERA |
| JAEGER | NEUILLY |
| KRONENBOURG | SAINT-LAZARE |
| MARTINI | CHAMPS-ELYSEES |
| MARTINI | BAYONNE |
| METEOR | STRASBOURG |
| PILSANIA | LILLE |
| TELEFUNKEN | St-CLOUD AUTOSTRADE |




**ROQuette 17-12 et 81-37**

DEVIS ET MAQUETTES GRATUITS SOUS 48 H.



JEFF CHANDLER est le héros du film UNIVERSAL en CinemaScope et Technicolor LES PILIERS DU CIEL (*Pillars of the Sky*). Mise en scène de George Marshall.